

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**Departamento de Pintura
(Pintura y Restauración)**



TESIS DOCTORAL

**La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark,
Francesca Woodman y su legado**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Linarejos Moreno Teva

Director

Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2016



LA RUINA COMO PROCESO

ROBERT OVERBY, GORDON MATTA-CLARK, FRANCESCA WOODMAN Y SU LEGADO

Tesis Doctoral de **María Linarejos Moreno Teva** dirigida por el **Dr. Josu Larrañaga Altuna**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura y Restauración



LA RUINA COMO PROCESO

ROBERT OVERBY, GORDON MATTA-CLARK,

FRANCESCA WOODMAN Y SU LEGADO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Linarejos Moreno Teva

Bajo la dirección del doctor:

Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura y Restauración

LA RUINA COMO PROCESO

ROBERT OVERBY, GORDON MATTA-CLARK, FRANCESCA WOODMAN Y SU LEGADO

María Linarejos Moreno Teva

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Josu Larrañaga Altuna

ÍNDICE

SUMMARY (RESUMEN)	3
AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	15

PRIMERA PARTE

EL PROCESO COMO DESAFÍO. HACIA UN ROL ACTIVO

1. DEL MODELO CLÁSICO A LA INVENCION DEL <i>CAPRICCI</i>	27
2. ENTRE LA DISECCIÓN CIENTÍFICA Y EL GUSTO POR LA RUINA	37
3. DEL TRIUNFO DE LA NATURALEZA SOBRE LA VOLUNTAD DEL HOMBRE AL NUEVO DESAFÍO	49
4. SEMÁNTICA DEL MATERIAL	61
5. EL FIN DE LA NOSTALGIA: EL FRAGMENTO COMO ESTRATEGIA REVOLUCIONARIA	73

SEGUNDA PARTE

EL SALTO HACIA LA RUINA

6. <i>SOUS LES PAVÉS LA PLAGE</i> . LA VINDICACIÓN DEL ESPACIO UTÓPICO	91
7. LO SUBLIME ECONÓMICO.....	105
8. CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS (I) EL DESPLAZAMIENTO DEL ESPACIO FÍSICO HACIA EL EMPLAZAMIENTO SOCIAL	117
9. CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS (II) <i>LIMBO STATE</i>	129
10. CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS (III) LOS RITOS DE PASO. FORMAS DE ARTE PROCESUAL Y ACTIVISMO SOCIAL	145

CONCLUSIONES	157
<i>POST SCRIPTUM</i>	173

ANEXOS

DESPUÉS DEL SALTO. EL PAISAJE INMEDIATO.	197
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	243
ÍNDICE ONOMÁSTICO	249
BIBLIOGRAFÍA.....	253

SUMMARY (RESUMEN)

Since 2005, major art biennials, contemporary art centers, concept exhibitions, and galleries of all sorts have endeavored to include in their ranks artists who in one way or another use ruins or remains in their work. At the same time, there has been a parallel proliferation of scholarly work studying this theme. Existing literature clearly traces the precursor of this body of work to Gordon Matta-Clark. Such a lineage would locate the trajectory of these artists in a successive line of post-minimalist practices such as Earth Art, Arte Povera, or a key concept like Smithson's entropy. The proliferation of this phenomenon has only made manifest the importance and necessity of a study that seeks to identify the true pioneer of what appears to be a new technique, one that has become so generally established that it may be compared to the previous introduction of the artistic use of wood or bronze.

On the other hand, this metalinguistic explanation—one that explains an artistic practice exclusively from the perspective of artistic practice itself—might not be sufficient to explain the astounding resurgence of this phenomenon at the beginning of the twenty-first century. If a material as complex as the ruin has truly given rise to a

new artistic technique, would it be possible to identify the characteristics of such a technique, or at minimum, a series of guidelines, behaviors, and interests common to its use? In an attempt to respond to these questions, this thesis addresses the relationship between the artist and the material of the ruin, in order to create a framework in which to study this contemporary practice. Through an examination of artistic materials and techniques, this study approaches the ruin-artist relationship from a transhistorical, transgeographical perspective, via the disciplines of art history, economics, anthropology, and philosophical definitions of space and ritual.

Specifically, this thesis defends and examines the discontinuity that occurs at the threshold of the nineteen-seventies in America, when the artist abandons the field of contemplation in order to introduce herself/himself corporeally into the ruin and experience it physically. During this period, the ruin ceases to be considered a real or invented object to be represented, and instead becomes a raw material from which to create a new work of art. It was then that the work of artists such as Robert Overby in 1970, and Gordon Matta-Clark and Francesca Woodman in the second half of the decade, gave rise to an innovative practice: the use of the ruin as process. The concept is revealed to be a form of process art, in which the process is understood not only as the transformation of the material of the artwork, but also of the artist and the society to which she or he belongs. In this form of process art, the ruin is chosen for the specific semantic qualities that are inherent to its very material: revolution, imagination and liminality. In this way, the ruin is used as a necessary instrument of social replication.

In an attempt to clarify the reasons that led to the emergence of the ruin as process at that precise historical moment, this investigation traces the antecedents that influenced its manifestation, making it possible to establish guidelines for studying the resurgence of the same artistic practice within the paradigm of contemporary art. The analysis of the historical development of this practice reveals a spatial shift in which the artist moved from the position of observer to that of the represented object; a change related to the transformation of the artist's role as passive—contemplative, imitative or analytical—to active. This more active role manifested in the artistic experimentation that emerged at a precise historical moment: the period of the French

Revolution, in which the ruin lost its sense of nostalgia in the face of a past that had been irrevocably lost to its own deliberate destruction.

At the beginning of Modernity, the understandings of both the ruin and the artist underwent fundamental changes that, together, would lay the foundation for the emergence the ruin as process. With respect to the artist, the period witnessed the birth of the figure of the creative genius, by which the artist declared the right to *be*, to manifest. The notion of the ruin, on the other hand, was transformed by the use of the fragment and the ruin itself as a revolutionary strategy. The acquisition of the right to invent appeared decisively in the minor genre of the *Capricci*. Here, the ruin, which had before been used as a model for study, became a material to be employed by the imagination. These initial manifestations appeared as the first expression, still only representational, of the creative intervention that in the future would be applied physically to ruins and remains, establishing a direct connection with contemporary creations. The intervention into ruins during modernity carried three fundamental lines of semantic content. The first two reveal a change toward an active role on the part of the artist. Firstly, artists declared their right to express themselves in the face of prevailing artistic norms by questioning the relevance of perspective and classical proportions. Secondly, citizens staked their claim for popular sovereignty. In the end, the artists assimilated this intervention into the undertaking of scientific demonstration by means of destructive trial.

However, this intervention, so exclusively imaginative, did not become a reality until the end of the decade of the sixties in the twentieth century, when artists began to experiment physically, motivated by opposition and resistance. This thesis demonstrates that, at that time, the practice of artistic intervention in ruins emerged as the result of an inevitable transfer to the artistic environment of something that was already happening in the streets. This is a logical consequence of the path taken by postwar society when, once recovered, it became politically activated and promoted an end to the social and political isolation of artists who had not previously participated in political life. Art began to be considered a social contestation, causing the demands of both artists and citizens—which until that moment had moved along separate paths—to converge in one single current that would ultimately lead to the French pro-

tests of May 1968. This confluence was a consequence of the revised bonds between art and the productive forces created by artistic movements like Situationism and Arte Povera.

Beyond this transfer, the present analysis reveals that those artists at the end of the nineteen-sixties who approached the material of the ruin—that space that had lost its function—were attracted to it because it offered them a space in which they could place themselves on the margins of the capitalist interests of production that they so strongly opposed. This positioning allowed them to carry out rites of passage—in other words, a process. This inquiry details the manner in which American post-minimalist process art practices—deeply associated with Arte Povera—understood the idea of process not only as the transformation of an artistic object’s material, but also as the combination of attitudes, mechanisms or gestures that caused an object or individual to be accepted as a work of art or as an artist. Such interest in transforming attitudes and gestures locates these artists fully in the practice of ritual, and concretely in the space of the liminal rite because of their focus on the process and not on its resolution. Such rites needed a space defined by being neither here nor there in terms of assigned social positions; in other words, a space on the margins, with ruptured time and capable of obscuring social positions. The artists at the end of the nineteen-sixties found this space in the ruin, whose marginal quality they had already discovered as a result of psycho-geographic exploration and the situationist practice of *dérive*.

This study details the fundamental overlap of philosophical and anthropological theories of space at the dawn of process art, developing the parallels between Michel Foucault’s theory of heterotopia and Van Gennep’s theory of the rite of passage. Within the paradigm of contemporary art, it was this convergence that made it possible to surpass the phenomenological understandings of space in order to approach it from a perspective that would take social position into account. In the experience of process as a threshold—which would produce a passage or transition among states (for Van Gennep) or positions (for Foucault), and in which social categories that are normally isolated come into contact—these artists found an effective tool for deconstructing and reconstructing society itself.

In this context, such rites of passage emerged as a way to relieve a citizen condemned to alienation by the interests of the capitalist system, which—disguised as architecture and functionalist urbanism—had displaced local communities. In this way, the artists' intervention in buildings slated for demolition would become a strategy of resistance. Such an understanding reveals a shift at that moment away from the modern sense of the creation of the ruin as a confrontation between man and nature—a notion reflected clearly in the writing of George Simmel in 1907, and in which nature has recovered its power by creating a new object from the one generated by man—and toward an understanding of the ruin as the result of the inevitable confrontation between the uncontrollable forces of the demands of production, on the one hand; and the individual, on the other. In this way, the notion of the economic sublime substitutes the natural sublime.

Focused on how the imaginative utilization of ruins can be used to examine the manifestations of power critically, this study defines the constructive utilization of the ruin under examination as a political and politicizing practice. In this context, the thesis brings the role of the economic sublime and the ruin as process into the discussion of more recent work, by offering examples associated with this technique in Spanish and American art of the first decade of the twenty-first century. This final addition opens a line of investigation into the relationship between the technique of ruin as process and the profound economic and social crisis that began in 2006.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría comenzar por agradecer a mi director Josu Larrañaga Altuna no solo su asistencia, guía y soporte para completar esta tesis, sino también el profundo respeto mostrado a la hora de plantear su ejecución en simbiosis con mi paulatino desarrollo vital como artista. Estoy en deuda con mi tutor en Estados Unidos, Leo Costello, por la generosidad mostrada al acogerme durante dos años como investigadora invitada en el Departamento de Historia del Arte de Rice University en Houston, durante los cuales iluminó algunos de los temas que han sido fundamentales para establecer las raíces históricas de la presente investigación.

El estímulo y la calurosa acogida ofrecidos por la académica Fabiola López-Duran, Geoff Winnngahan y Annick Dekioug que hicieron de Houston mi casa, integrándome en ese mundo donde los tejidos artísticos profesionales y académicos se entrelazan ha sido invaluable, así como la beca otorgada por la comisión Fulbright de España y la aceptación en el International Studio and Curatorial Program de Nueva York (ISCP) quienes hicieron posible la aventura americana. Gracias a esta, descubrí como una revelación a Robert Overby, esencial para el rumbo que tomó posteriormen-

te la investigación. José Luis Corazón Ardura y Elisabeth Cummins Muñoz me aportaron el despertar a la conciencia de palabra justa sin renunciar a la esencia poética.

Espero que esta tesis refleje las inestimables aportaciones que recibí de cada uno de ellos.

Por otra parte me gustaría agradecer a mis galeristas Kerry Inman y Pilar Serra su apoyo a la hora de compatibilizar la vida académica con la artística.

A mi hija Mariana por ofrecerme la maravillosa experiencia de descubrir paulatinamente el mundo juntas a través del lenguaje y sus diferentes idiomas.

Y finalmente, mi más profundo reconocimiento a mi marido Alexandre, por creer en mí ciegamente, desde el principio y por encima de todas las cosas, mostrando su apoyo incondicional y constante en el tiempo. Porque su extraordinario valor me ha permitido seguir mis sueños y sobre todo por ofrecerme todas esas vidas posibles que no había osado soñar.

Esta tesis está dedicada a mis padres, de ellos aprendí casi todo, lo más importante es que la fuerza del cariño, supera las diferencias y que más allá de las palabras están los actos. Mi sincero agradecimiento por su inmenso amor, generosidad y ejemplo.

Si el mundo fuera humo,
lo conoceríamos por la nariz.

Heráclito.

INTRODUCCIÓN

Las prácticas artísticas y culturales contemporáneas parecen seguir embebidas del material de la ruina, tanto como lo estuvieron los artistas del Romanticismo y el Renacimiento en el pasado. Sin embargo, la presente investigación defiende que en Estados Unidos a principios de la década de los setenta del siglo XX, se produce un cambio decisivo en la posición que adopta el artista respecto a la ruina. Esta dejará de ser considerada un objeto real o inventado, para constituirse como materia prima y construir una nueva obra.

La ruina con toda su compleja fisicidad será un material más que, como el temple, la madera, o el bronce, una vez procesado conformará una pieza artística nueva. Una obra que, al igual que el *Frankenstein* de Mary Shelley, se compondrá a partir de fragmentos inertes llevados de nuevo a la vida mediante la intervención de un creador. Así, surge una nueva obra generada desde la pulsión entre dos polos antagónicos: el instinto de construcción y destrucción, entre la vida y la muerte.

La presente investigación sostiene que este nuevo procedimiento se lleva a cabo mediante la invasión física del antiguo objeto de representación por parte del

artista, quien quedará registrado en la obra final, bien porque aparece directamente en la documentación de la acción, bien porque percibimos su huella. En el momento en el cual el artista realiza esta invasión, la ruina dejará de ser considerada un objeto de representación para ser considerada el material de un proceso, es decir, el conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial que no tiene fin.

Por ejemplo, basta con pensar en la Bienal de Venecia, una de las mayores citas del arte contemporáneo que ha incluido sistemáticamente desde el año 2005 obra de artistas que emplean este defendido “proceso” como *White House* de la artista afgana Lida Abdul (51ª Bienal de Venecia, 2005), *The Ethics of Dust* de Jorge Otero-Pailos (53ª Bienal de Venecia, 2009) o el *site-specific* desarrollado por Lara Almarcegui en la edición 55ª edición en el año 2013. La última década ha visto también florecer asombrosamente, en las más variopintas regiones geográficas, exposiciones de tesis focalizadas en la utilización de la ruina por parte de muchos artistas contemporáneos, entre otras *Beton Belvedere* (Centro de Arte y Arquitectura Strom, Holanda, 2009), dedicada a la obra del artista Frances Cyprien Gaillard, *Modernism as a Ruin: an Archeology of the Present* (Fundación Generali, Viena, 2009) o el ciclo cinematográfico y la exposición *Modern Ruins* (Galería Australiana de Arte Moderno, GOMA, 2008), entre otras.

De una manera más genérica, también se han multiplicado las exposiciones de tesis y textos académicos o divulgativos que abordan la inmensa fascinación que sobre los artistas han ejercido las ruinas desde el Renacimiento, así como las variaciones de su uso y representación hasta nuestros días. Entre estas últimas cabría destacar la exposición, *El esplendor de la ruina* (Fundación La Caixa, 2005), donde se editó un magnífico catálogo, coordinado por Antoni Marí¹. Por otra parte, la exposición *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* (Fundación Guetty, 1997) y el sintético y lúcido libro publicado simultáneamente por The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities². Más recientemente, la exposición *Ruins*

¹ MARÍ, Antoni, *et al.*, *El Esplendor de La Ruina*. Barcelona: Fundació Catalunya Caixa, 2005.

² ROTH, Michael S; MEREWETHER, Lyons, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

Lust. Artists Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day (Tate Museum, 2014) que ofrecía un recorrido por la historia de la representación de la ruina que el comisario de la exposición, Brian Dillon, completó con una antología que pretende ser un examen de la presencia de la ruina en los discursos culturales, estéticos y las prácticas artísticas desde los inicios de la modernidad hasta nuestros días³.

Entre los escritos académicos recientemente aparecidos sobre ruinas encontramos muy diferentes perspectivas, desde los estudios transculturales que argumentan su uso como estrategia colonialista⁴, aquellos que las relacionan con la memoria, los procesos arqueológicos y el psicoanálisis, o vinculándolas con movimientos como el surrealismo⁵. Existen otros posicionamientos que se originan desde el punto de vista de la cultura material o la ecología, abordando la utilización de los desechos por parte de los artistas desde la perspectiva del reciclaje y la arqueología contemporánea⁶. Por otra parte, tan ingente cantidad de estudios ha provocado que a su vez surjan investigaciones académicas sobre las posibles razones de esta multiplicación⁷.

La gran cantidad de artistas contemporáneos que, sobre todo a partir del 2006, han venido realizando acciones en ruinas o trabajando con restos creando a partir de ellos nuevas significaciones y la recurrente asociación de estas obras con las intervenciones de Gordon Matta-Clark o un concepto central como la entropía de Robert Smithson, aparecido en los textos y prensa asociados con estas exposiciones,

³ DILLON, Brian, (ed.), *Ruins*. Londres: Whitechapel Art Gallery, 2011.

⁴ A tal respecto resulta interesante el artículo de Michael Falser, titulado “Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period” en *Transcultural Studies*, nº 2 (22 diciembre 2011). Heidelberg: Heidelberg University, 2011, pp. 6–50. Disponible también en <<http://journals.ub.uni-heidelberg.de>>

⁵ Hal Foster establece que el maniquí y la ruina son dos pilares del movimiento surrealista en su obra *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

⁶ VINEY, William, *Waste: A Philosophy of Things*. Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic, 2014.

⁷ DESILVEY, Caitlin; EDENSOR, Tim, “Reckoning with Ruins”. *Progress in Human Geography*, 2012, p. 21. Disponible en: <phg.sagepub.com>. [Consulta: 10-12-2013].

no han hecho más que poner de manifiesto la importancia y repercusión de este fenómeno.

La necesidad de plantear una investigación que defina las características y los orígenes más allá de Gordon Matta-Clark, quien quizás ha propuesto una perspectiva más contundente, es uno de los objetivos de nuestra investigación, dirigida entre otras cosas a esclarecer si realmente fue el pionero.

Por otro lado, trataremos de ofrecer las razones para que emergiera lo que parecía un nuevo procedimiento, caracterizado por la utilización de un material como la ruina, cuyo uso parece haberse implantado tan generalizadamente como anteriormente lo había sido la madera o el bronce. Así, ofreceremos algunos motivos que habrían propiciado el resurgir y multiplicación de esta práctica desde mediados del siglo XX.

Por otra parte, la numerosa bibliografía que existe sobre Gordon Matta-Clark y otros artistas que a principios de los años 70 realizaron acciones, *performances* o intervenciones en espacios en ruinas —a los que nos remiten los escritos sobre estos artistas contemporáneos—, contextualizan su producción dentro las prácticas posminimalistas, el *earth art*, el arte *povera* o el *body art* y relegan el dato de que sus trabajos estuviesen realizados en ruinas al hecho de que Nueva York —la ciudad en la que trabajaron la mayoría de estos artistas— se encontraba literalmente en ruinas desde finales de los años sesenta del siglo XX. Hay algunos ejemplos que intentan superar esta circunstancialidad, como los artículos *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier* (2007) de James Attlee⁸ y *Ruins and Reconstruction. Eroding Modernism in the Work of Robert Smithson, Gordon Matta-Clark and Luc Deleu* (2011) de Johan Pas⁹. Ambos consideran que las ruinas son portadoras del

⁸ ATTLEE, James, “Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier” en *Tate’s Online Research Journal*, nº 7 (primavera 2007), p. 17. Disponible en: <www.tate.org.uk>. [Consulta:15-09-2013].

⁹ PAS, Johan, “Ruins & Reconstruction, Eroding Modernism in the Work of Robert Smithson, Gordon Matta-Clark and Luc Deleu”, en *Tickle Your Catastrophe!: Imaging Catastrophe in Art, Architecture and Philosophy*, Frederik Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens y Robrecht Vanderbeeken (eds). Ghent: Academia Press-studies in performing arts & media, 2011, pp 33-49.

concepto de entropía, desarrollado por Smithson y que estos artistas las utilizaron como una manera de oponerse a la modernidad y el formalismo del Arte Minimal.

Tanto la explicación de las prácticas contemporáneas que nos remiten a consagrados artistas de los años setenta, como la bibliografía que existe sobre ello, parecen adoptar una perspectiva metalingüística, explicando una práctica artística desde sí misma. Esta limitación de la comprensión de un fenómeno que debido a sus propias características, ya sea debida por su amplitud geográfica, su aparente ciclo temporal y la educación multidisciplinar que habían recibido sus primeros exponentes, no parece que pueda ser entendido desde los límites de una sola disciplina o región. Por esta razón, nuestra investigación se propone estudiar el problema de manera transdisciplinar y transgeográfica, esbozando conceptos pertenecientes a la historia económica, la antropología y la filosofía —sobre todo en su análisis del espacio—, para elaborar un marco desde el cual poder estudiar las prácticas artísticas contemporáneas.

La ruina como proceso. Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado propone como uno de sus objetivos principales, la creación de una definición procesual de la ruina, dentro del paradigma del arte contemporáneo. Para ello, será muy útil crear un marco conceptual que pueda identificar no solo los primeros artistas que lo utilizaron en la década de los años setenta del siglo XX, sino también cuáles son los artistas contemporáneos que continúan haciéndolo como eje principal de su trabajo.

A tal propósito conviene aclarar desde el principio que nuestro objetivo principal es considerar como ruina aquel material proveniente de una estructura arquitectónica u objeto que, una vez perdida la función original para la que fue concebido, ha quedado expuesto a la acción del tiempo, del ser humano o de la naturaleza. Es decir, nos referimos a una ruina física o matérica. Si en algunos momentos comparecen otros tipos de ruina de tipo moral, social o político, se debe a que en no en pocas ocasiones, los sentidos se entrecruzan. La ruina física suele llevar intrínseco el significado de arruinar y de pérdida, ya que la decadencia y la aparición de la ruina física viene ocasionada en múltiples ocasiones por la existencia de alguno de esos otros tipos de destrucción. Hay que tener en cuenta en todo momento que nos

centraremos en la utilización del “material físico” desde la ruina, para crear a partir del mismo una obra nueva, aunque este material físico conlleve, a menudo, implícitos, otros significados metafóricos y alegóricos.

Esta elección conduce una investigación dedicada a explorar en los propios procesos o procedimientos artísticos, entendiéndolos en un sentido tradicional, dependiendo de la materia que se empleaba para la creación de la obra. Todo material exige unos procesos o procedimientos que le son propios y específicos, dependiendo de las cualidades físicas de la materia empleada.

En el recorrido del índice se esbozan algunos temas que se han identificado como especialmente relevantes para comprender el cambio que esta indagación defiende, imprescindibles para la creación de la definición y objeto de la investigación. No pretendemos hacer un recorrido lineal sobre la historia de la representación de la ruina, sino una introducción a algunos de los problemas a los que nos enfrentamos cuando tratamos de analizar la relación que se establece entre un artista y los restos que sostienen su obra. Se trata de facilitar una aproximación a los motivos que conducirían a dar, en ese preciso momento histórico el salto que eliminaría la distancia entre el artista y la ruina. Así, el índice se divide en esta serie de temas o problemáticas imprescindibles para analizar las razones de este salto.

El enfoque de la investigación no es histórico, es decir, no corresponde a una narración de la Historia del Arte comprendida como un proceso de rupturas progresivas, como señalara Arthur Danto al definir el “periodo histórico del arte”¹⁰. Esto es el espacio en que cada nuevo artista o movimiento artístico debía superar al anterior, en el sentido de acercarse a una meta fijada como criterio universal válido.

Por el contrario, se trata de defender una continuidad de ideas, pulsiones y actos que; aún teniendo significaciones diferentes dependiendo de la *episteme* en la que se desarrollen y adoptando resoluciones de representación formal distintas, según el contexto en el que se encuentran, se mantienen y repiten a lo largo del tiempo¹¹.

¹⁰ DANTO, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Barcelona: Paidós, 1999.

¹¹ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona:

Se ha priorizado esta conexión de ideas que atraviesa distintos periodos y lugares geográficos, en detrimento de una idea más convencional y unívoca, mostrando que el cambio epistémico del arte acontece como el resultado de una serie de pulsiones y tradiciones que no pueden ser entendidas bajo los límites de periodos temporales o regiones geográficas demasiado acotadas.

La investigación se configura partiendo de múltiples estratos que, como en un cuadro, pintan siempre, sobre el mismo lienzo, el mismo objeto de representación. En primer lugar, aparecerán las capas magras, después las capas grasas y las veladuras. Si por un lado aparecen las luces, también aparece una cierta tendencia a las sombras. Como un cuadro, el resultado de la investigación solo puede ser observado de manera global, mirando a través de todas estas capas. Por eso, se citan determinados artistas y determinadas obras a través de distintos capítulos, preparando el salto que acontece desde el primero hasta el último. Esta aproximación podría parecer redundante, si no se tiene en cuenta que cada vez se están dando pinceladas diferentes, vinculando el mismo momento con distintos temas que se consideran fundamentales para el objeto de estudio y gracias a los cuales se podrá finalmente crear una definición.

Así se analizará en la primera parte el salto desde el lugar del observador hasta el del objeto representado como un paulatino abandono del rol contemplativo, imitativo o analítico del artista/arquitecto hacia un rol activo basado en la experimentación. Cambio que comenzaría a producirse como consecuencia de la adquisición del derecho a inventar en los albores de la modernidad que se manifestó prematuramente, por ejemplo, en el género de los *Capricci*, cuando las composiciones fantasiosas de las ruinas, se revelan como una primera proyección, fuera en un sentido tan solo representacional dirigido al proceso o la manipulación que más tarde se aplicaría físicamente a la propia ruina.

Por otra parte se examinará la necesidad de experimentar físicamente las disecciones y cortes arquitectónicos que artistas y arquitectos utilizaban de manera figurada para comprender la estructura de los edificios, que vendrá propiciada por las corrientes de arte y acción, el *Body Art* o la fenomenología del espacio de los

minimalistas que incitaban a la experimentación de cualquier concepción espacial y que llevaría a principios de los años setenta del siglo XX a experimentar el corte arquitectónico tantas veces representado. En estas obras, el ensayo destructivo ejemplificado en el corte del edificio, demuestra los inmensos conocimientos constructivos de sus artífices, situando estas obras entre la construcción y la destrucción, entre la información visual de la información constructiva y el gusto por la ruina y lo sublime.

En la segunda parte, ahora ya focalizados en el momento histórico de la discontinuidad, realizamos un análisis que explique las consecuencias de cómo este salto, identificado con la crítica al urbanismo y funcionalismo arquitectónico en el Nueva York de finales de los años sesenta y principios de los años setenta, surge como un trasvase inevitable al ámbito artístico. A pesar de su origen arquitectónico, hay que incidir en el propósito contestatario que lo ha guiado, inspirado en lo que ya estaba ocurriendo en las calles desde la revolución de Mayo del 68 y que en aquel contexto específico surge como respuesta a unos planes de renovación urbana que estaban destruyendo las comunidades locales.

Detallando la convergencia de poéticas contestatarias que aparecen al actuar sobre una ruina, vendrán marcadas en primer lugar por la actuación misma del proceso. Como señalamos, supone un abandono del rol imitativo o contemplativo hacia un rol activo, en el cual el artista reclama su derecho a ser, existir y manifestarse ante cualquier sistema imperante, ya fuesen las normas artísticas del clasicismo, la naturaleza o el capitalismo. En segundo lugar, la decisión de mostrar esta manifestación de la individualidad, desde un material como la ruina, supone dotar a su materialidad de carga semántica específica que vendrá determinada por distintos factores: la cualidad fragmentaria —una “pérdida de totalidad” que desde la revolución francesa había abandonado su tono nostálgico para transformarse en estrategia revolucionaria—, la pérdida del uso original —que actúa automáticamente contra la complacencia de la función inicial— y la capacidad de simultanear la preservación y destrucción. Así, partiremos de la vuelta a los antecedentes históricos que desembocan en la elección de un material, no tanto por sus cualidades físico-químicas que le

hacen representar una realidad exterior a él, sino por el significado del propio material en su sentido metafórico.

Realizar un análisis de otras significaciones o valorizaciones del proceso artístico en general, ampliará nuestro espacio de acción. Es notable la influencia del arte procesual que convertiría al proceso de creación en objeto de la investigación artística y la relevancia de aquellos movimientos influidos por la implosión del arte *povera*, donde su interés por los procesos rituales había despertado la conciencia de que ese proceso de transformación no solo se producía en la materia, sino que el oficiante identificado con el artista y el grupo social al que pertenece, se veían transformados durante este proceso.

Así, esbozaremos distintas significaciones e intenciones que en ese momento específico poseen los procesos realizados en ruinas por los artistas. Pasando por el sentido de afirmación o manifestación individual ante un sistema imperante, por el proceso entendido como una investigación artística sobre el propio proceso y por su comprensión como un pasó ritual.

Por último, revisaremos aquellas teorías contemporáneas del espacio —antropológicas y filosóficas—, necesarias para poder elaborar un marco desde el cual podremos estudiar las razones que hicieron que en ese preciso momento aquellos artistas sintieran la necesidad de desarrollar sus prácticas interviniendo en las ruinas, es decir, propiciando la discontinuidad que supone una modificación del sentido de la ruina en el seno del arte contemporáneo.

La aproximación a la obra de Robert Overby, Francesca Woodman y Gordon Matta-Clark a través de este marco, proporcionará una definición del procedimiento de “la ruina como proceso” que permitirá —durante la investigación en general y de manera extensa en el anexo— identificar los abundantes creadores contemporáneos que asumen este cambio y lo ponen en práctica, así como las circunstancias socio-económicas del momento y el lugar en el que realizan sus obras. Prestaremos una atención especial, aunque no exclusiva, a las analogías entre los movimientos sociales y obras producidas alrededor del 2007, con aquellas que giraron en torno a 1968, revisando las obras de: Melanie Smith, *Objects* (2014), *Xilitla: Dismantled 1* (2010), *Aztec Stadium* (2010); Carlos Garaicoa, *Mínimo is not Mini-*

mal (2010); Bill Morrison, *Decasia* (2002); Tacita Dean, *Rusia Ending* (2001); Dionisio González, *Elegía 1938* (2008); Gabriel de la Mora, *Ceiling of 1904-Detached* (2012); Abraham Cruzvillegas, *Atelier autoconstrucción* (2012); Frank Thield, *Stadt*, (2006); Teresa Margolles, *Muro baleado* (2009); Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust* (2009); Takashi Horisaki, *Social Dress-New Orleans* (2007); Tim Roda, *New York City* (2007); John Stezaker, *Mask XIII y XIV* (2006); Jacobo Castellano, *Casa* (2004) y *Desastre* (2006); Lida Abdul, *White House* (2005); *What we saw upon awakening* (2006); Fernando Sánchez Castillo, *Perspectiva Ciudadana* (2004); Zhan Wang, *Ruins Cleaning Project* (1994); Ilya Kabakov, *School, nº6* (1993); Rachel Whiteread, *House* (1993); Hans Haacke, *Germania* (1993); Louise Bourgeois, *Cell-Choisy* (1990-1993); Cornelia Parker, *An Exploded View* (1991) y Cyprien Gaillard, *Today Diggers, Tomorrow Dickens* (2013), *Dune Park* (2009) y *Belief in the Angel of Disbelief* (2006).

PRIMERA PARTE
EL PROCESO COMO DESAFÍO. HACIA UN ROL ACTIVO

1. DEL MODELO CLÁSICO A LA INVENCION DEL *CAPRICCI*

La ruina y su representación han sufrido numerosos cambios de significado en la Historia de las Artes visuales. Desde aquellas acepciones que se han fijado en un sentido más negativo, limitándose a la mera destrucción de la forma artística o hasta aquellas interpretaciones que consideran que constituye un espejo simbólico en el que se refleja la degradación física o moral del hombre, hasta llegar a las teorías más científicas, encontramos que la utilización de la ruina es un objeto de estudio propio.

Las ruinas serían examinadas para intentar reconstruir hechos históricos, de la misma forma que la función de las representaciones ligadas a los descubrimientos arqueológicos o para adiestrarse en los órdenes e intentar extraer la belleza universal propia del clasicismo. En este amplio umbral, encontraríamos la ruina relacionada con la categoría estética de lo sublime, en la que el triunfo de la naturaleza sobre el poder creador del hombre supera su concepción negativa y pasa a ser considerado como un hecho de extrema belleza. La ruina se encontraría así ligada forzosamente a la concepción que, sea positiva o negativa, tenemos de los efectos del tiempo sobre los materiales y por tanto, inevitablemente, sobre nosotros mismos:

Como el narrador de la *Recherche*, cuando entra en el baile y se encuentra con unos conocidos que no ve desde hace mucho tiempo, y se queda dolorosamente sorprendido al constatar cómo han envejecido y cómo el tiempo ha demolido su cuerpo, irreconocible, y “son una revelación del tiempo que ha hecho visible el paso invisible del tiempo”, quien contempla una ruina también siente que es el tiempo el que ha devastado lo que el hombre ha construido y el que ha reducido a la nada la soberbia de la civilización. La ruina es lo que queda cuando el mundo del que es vestigio ha desaparecido. La ruina es la presencia trágica o grotesca, de un esplendor perdido, que permanece inalterable en un nuevo orden en el que ya nada es reconocible. En la ruina, el tiempo, el pasado y la historia se muestran con su irrevocable devastación, y quien la contempla siente —igual que el narrador de la *Recher-*

che— que, como la ruina, el también está sometido al paso del tiempo, a la decrepitud, a la vejez y a la muerte¹².

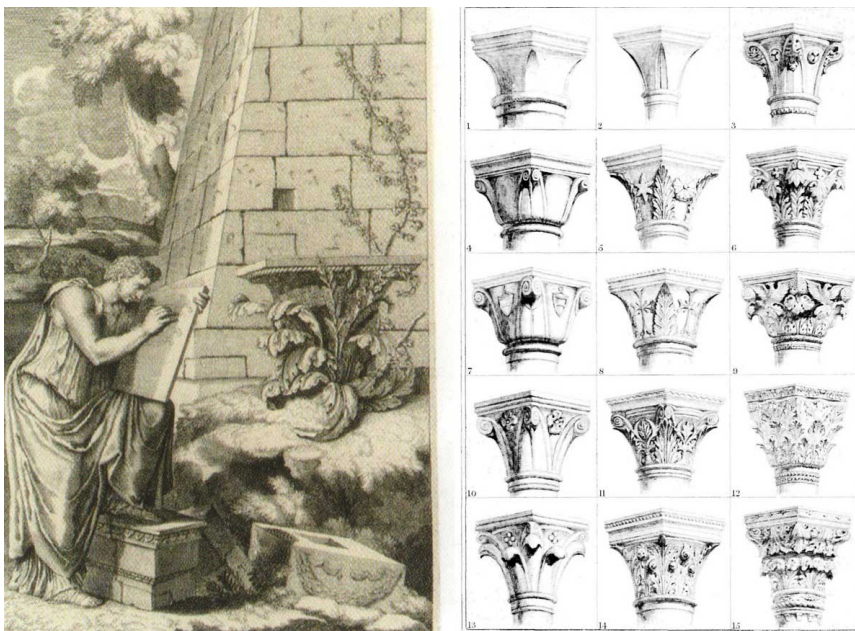
No en vano, John Ruskin en su mítico libro *The Stones of Venice* ofrecía un arco de connotaciones morales, creando una metáfora con el carácter del hombre. La línea curva del arco ejercería como su carácter moral. La presión de la gravedad y el peso tentarían al arco para que desatendiese la función para la que había sido construido, protegiéndole las dovelas contra su ruina. Las conexiones entre el hombre y el arco se establecerían del siguiente modo, si alguno de los dos el arco o el hombre se expusiesen a sus tentaciones particulares o fuerzas adversas, externamente a las dovelas que protegen su armonía, ambos caerían¹³.

Lo que parece claro es que esta atención a la ruina comienza en el Renacimiento, en *l'age classique* y su primera aparición pertenece al ámbito de la ciencia, más que a un modo simbólico. Las ruinas griegas y romanas eran consideradas como objetos de estudio, en los que poder adiestrarse en el Vitruvianismo y las proporciones, en definitiva un modelo del que poder extraer “la belleza universal”, característica del clasicismo.

En la segunda mitad del siglo XVII se normalizan los viajes de estudio a la ciudad eterna. Es el caso del encargo que Luis XIII encomienda a Roland de Chambray y su hermano en 1640, cuyo objetivo era copiar y hacer moldes de las mejores antigüedades romanas, para ser posteriormente utilizadas en los palacios franceses. Muchas reproducciones extraídas de estos moldes fueron utilizadas en los techos de la *Gran Galerie* del Museo del Louvre.

¹² MARÍ, Antoni *et al.*, *op. cit.*, p. 13 y PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, edición de Jean-Yves Tadié, vol. IV. París: Gallimard, 1989, p. 503.

¹³ RUSKIN, John, *The Stones of Venice*, vol. I, p. 126. Londres: Smith, Elder & Co, 1853 (primera edición). Disponible también a través del proyecto Gutenberg en <<http://www.gutenberg.org>>.



1. Roland Fréart de Chambray, *Callimachos inventa el orden corintio*, 1650. Imagen extraída de: “Parallèle de l’architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres”, París, 1650 en WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura*, Hermann Blume, 1988.
2. John Ruskin, *The Stones of Venecia*, 1851-1853, (volumen III, lámina II). Imagen extraída de: *Ruskin’s Venice*. Nueva York: The Whitney Library of Design, 1976.



3. John Flaxman, *Close to her Head the Pleasing Vision Stands*, 1793, grabado realizado por Parker a partir de la composiciones de Flaxman, 16,5 x 27,3cm. Imagen extraída de: VAUGHAN, Willia, *Romantic Art*, Londres: Thames and Hudson Ltd, 1978.

A finales del siglo XVII en pleno clasicismo y precisamente debido al conocimiento aportado por los viajeros y a los descubrimientos arqueológicos, comienzan las disputas entre antiguos y modernos, enfrentados por su diferente acepción de lo “bello”, defendiendo los primeros una belleza absoluta y los modernos considerando la belleza relativa. A través de esta disputa que va a devenir la figura epistemológica de la *Querelle*¹⁴, comenzaría a filtrarse poco a poco la Modernidad. El reconocimiento del fragmento que suponía la ruina y la confrontación con el otro resultado de la convivencia con otras culturas, se produce por la influencia de estos viajes que supondrán una importante relativización del concepto de belleza, anticipando la diversificación de las formas artísticas y del gusto¹⁵.

Una vez considerada la belleza como algo relativo, el papel central que se otorgará a la ruina como modelo servirá para mostrar la debilidad de una comprensión de

¹⁴ MARCHAN FIZ, Simón, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, p. 14.

¹⁵ La importancia del reconocimiento del fragmento en la construcción de la modernidad ha sido asombrosamente bien tratada en el ensayo de NOCHLIN, Linda titulado *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Londres: Thames & Hudson, 2001. Esta obra se centra principalmente en la representación de los fragmentos del cuerpo humano, incidiendo en la influencia de la Revolución francesa y la guillotina sobre el imaginario del artista moderno.

la belleza como algo universal. Sin embargo, este primer uso de la ruina que viene ligado a la existencia del clasicismo no desaparecerá sin más, sino que estará conviviendo con otras significaciones, hasta nuestros días. La disolución del clasicismo no implica necesariamente su desaparición.

El reconocimiento de la arbitrariedad de la belleza aportada por la *Querelle*, cuestionaría un arte basado en la imitación, originando la eclosión de la figura del genio creador, abriendo el debate de si la arquitectura debía tan solo imitar o si también le estaba permitido crear, una controversia que se produciría simultáneamente en el resto de las artes “en una secuencia progresiva de oposiciones entre *méthode de raisonner y les choses de l'imagination* (Fontenelle), *la imitación y la invención* (Desmarets de Saint-Sorlin) o la *imitation* y el *savoir inventer* (Ch. Perrault), términos atribuibles respectivamente desde los distintos campos a *Les Anciens et les Modernes*”¹⁶.

La aceptación de la existencia de la belleza en determinaciones tomadas arbitrariamente inspiradas por el placer, el humor o la imaginación generará la aparición de un género artístico creativo que se hizo muy popular: le *Capricci*

A través de este género considerado menor, —que correspondía a los caprichos de la imaginación— se filtraron estas primeras invenciones en el clasicismo imperante.

Así, el artista comienza a inventar a partir del material que tiene a su alcance. Es el caso, entre otros, de las ruinas que antes utilizaba como modelo de estudio y que ahora se transforma en un material a ser utilizado de manera creativa.

Entre las obras de Piranesi, considerado uno de los máximos exponentes de los *Capricci*, encontramos, utilizando las palabras que aparecen en los títulos de sus planchas, trabajos que van desde el análisis estructural, hasta la invención arquitectónica, entre otros. No conviene despreciar el hecho de que un buen número de estos primeros inventores fueran arquitectos, por lo que estos primeros dibujos deben ser considerados no solo como dibujos arqueológicos cuyo fin sea la reconstrucción de la historia a través de los restos. Se trata también de considerarlos como dibujos arquitectónicos que analizaban las necesidades de construcción. Sin embargo, el recorrido desde el análisis estructural hasta la invención en estos artistas no es cronológico, ni lineal, no comienza en uno para terminar irrevocablemente en el

¹⁶ MARCHAN FIZ, Simón, *op. cit.*, p. 85.



4. Giovanni Battista Piranesi, *The Staircase with Trophies* en *Carceri d'Invenzione*, 1749-50, grabado, 54,6 x 40cm (plancha). Imágen extraída de: <<http://www.metmuseum.org>>.

otro, sino que supone una pulsión creativa que se mueve entre ambos polos.

La nueva realidad arquitectónica, representada en los *Carceri d'Invenzione* de Piranesi, intuimos que se postula como un laberinto de difícil escapatoria acogiendo a un espectador minúsculo en relación con la arquitectura y que parece condenado a buscar eternamente una salida. En ellos se desprecia la anteriormente venerada perspectiva —y por tanto su lógica matemática— para servirse de la representación no-racional, precisamente, como vehículo para transmitir el tema, produciéndose un tremendo avance en el camino hacia la invención. La ausencia de salida arquitectónica se convierte así en la representación del infinito.

En este umbral de la pulsión creativa que se mueve entre el análisis estructural y la invención, aparece la serie dedicada a los *Grotteschi* —por seguir utilizando los títulos de las planchas de Piranesi— donde la arquitectura o lo que queda de ella, la ruina, se limita a meros fragmentos que, como peanas, sustentan símbolos que nos acercan a la muerte o a la decadencia. Los *Grotteschi* surgieron tras una estancia de Piranesi con Tiepolo, donde seguramente le introdujo en la apreciación del trabajo de sus artis-

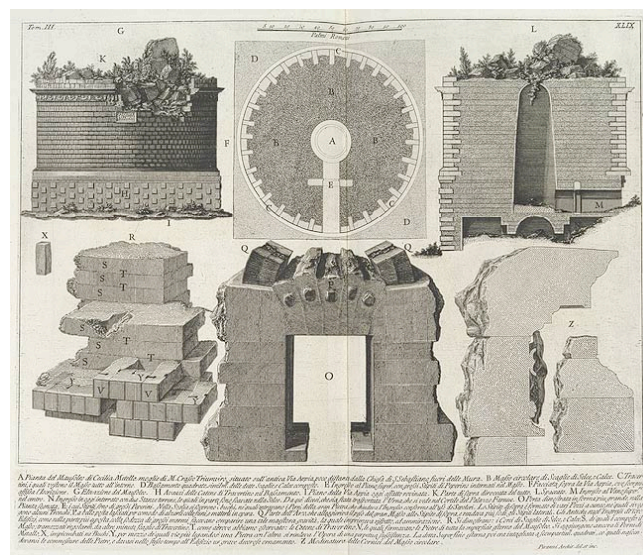
tas y grabadores favoritos como Stefano della Bella o Salvador Rosa en cuyas representaciones aparecían a menudo montañas de huesos, ruinas y sepulcros y que también utilizaron el *crosshatching* empleado por Piranesi en estas series¹⁷.

Conviene señalar que el término *Capricci* fue extraído inicialmente del espacio de la música y, posteriormente, alcanzó otras disciplinas como las artes figurativas, donde de manera desenfadada comenzaron a realizarse variaciones lúdicas de una composición. La naturaleza menor de este género, que no tenía que responder a las exigencias de la pintura de historia o el retrato ofrecía una mayor libertad y espontaneidad a la hora de elegir los temas que podían ser amables y decorativos. En realidad el asunto, elegido arbitrariamente, carecía de importancia, ya que el verdadero foco de estas piezas serían los distintos procesos o variaciones a los que la cuestión podía ser sometida. “Se trataba por tanto de unas piezas deudoras de la fantasía que se desentendían de la representación naturalista en la gráfica y en la pintura, o de los órdenes, las proporciones y la espacialidad de la arquitectura y la escenografía teatral”¹⁸.

Esta nota resultará fructífera más adelante, cuando descubramos que numerosos artistas contemporáneos que encuadraremos como utilizadores de “la ruina como proceso”, la emplean de la misma manera que lo hicieron entonces los creadores de los *Capricci*. Poco importará ya, el pasado glorioso que representa la ruina sobre la que actúan, sino que se concentrarán en las variaciones lúdicas sobre ellas. Estas combinaciones se proponen como un juego que implica a menudo una actuación y modificación de la arquitectura original por parte del artista. La ruina ya no es solo representada como tal, sino que forma parte de un proceso. Entonces, ¿podríamos encontrar en este género una suerte de prehistoria de la ruina considerada como proceso?

¹⁷The Metropolitan Museum of Art (MET), “Giovanni Battista Piranesi: The Skeletons: From the Grotteschi” (37.45.3.38) en *Heilbrunn Timeline of Art History*. Disponible en <<http://www.metmuseum.org>>. [Consulta: 05-01-2013].

¹⁸MARCHAN FIZ, Simón, *op. cit.*, p. 87.



5. Giovanni Battista Piranesi, *An Analysis of the Structure of the Mausoleum of Cecilia Metella*, 1756. Lámina nº 49 de *Antichità Romane*, vol. 3, 1756, grabado, 44 x 52cm. Imagen extraída de: <www.metmuseum.org>.



6. Tacita Dean, *Russian Ending-Beautiful Sheffield*, 2001, foto-grabado, 45 x 68cm. Imagen extraída de: DILLON, Brian, *Ruin Lust*, Tate Gallery Publishing, 2014.

En los *Capricci* se infringe por primera vez la perspectiva tradicional de la pintura como racionalización del mundo, acompañando la teoría de las proporciones y partiendo de la escultura, codificaciones de las que se valía el clasicismo para alcanzar su pretendida universalidad¹⁹. Atentar a sus principios configuradores, será el reflejo no solo de la filtración de la modernidad artística, sino también del gran cambio que se estaba produciendo en las demás esferas de pensamiento.

El papel que juega la ruina y la reconstrucción ilusionista de la misma en la incursión de la modernidad a través de “la Querella” queda magníficamente reflejada en las obras de Panini tituladas *Roma antica* y *Roma moderna* 1754-1757. En *Roma antica*, la arquitectura monumental totalmente ilusionista se nos presenta como un escenario teatral, hecho que se acentúa mediante el recurso de una cortina que se abre en primer término. Las paredes aparecen cubiertas por edificios clásicos de una Roma en ruinas, donde dos jóvenes artistas se emplean en el estudio de la antigüedad clásica mediante el dibujo. Lo curioso es que esta primera obra del díptico, pese a ser denominada como “antigua”, en su reconstrucción ilusionista de las ruinas, es ya radicalmente moderna, porque en ella aparece ya el tránsito de lo antiguo a lo moderno, representado en el paso del estudio de las obras antiguas a la invención.

El derecho a inventar que entrará tímidamente a través de los caprichos arquitectónicos, desembocará en un movimiento más amplio, si consideramos que se puede clasificar como tal, caracterizado por la espontaneidad, la expresión directa y el efecismo de los sentimientos naturales propios, el Romanticismo, donde la ruina tendrá un especial protagonismo.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.



7. Giovanni Paolo Panini, *Roma Antica*, 1754-1757, pintura al óleo, 186 x 227 cm. Imagen extraída de: www.staatsgalerie.de.



8. Ottavio Scarlatini, ilustración del libro, *Homo et ejus partes figuratus & symbolicus*, 1695, grabado impreso por Joannis Caspari Bencard, 21 x 35 cm. Imagen extraída de: <http://search.getty.edu/gateway>

2. ENTRE LA DISECCIÓN CIENTÍFICA Y EL GUSTO POR LA RUINA

Write, write, write in order to remember.

*You only understand what you destroy*²⁰.

Edmond Jabès

El hecho de que la mayoría de estos primeros *creadores* —que no imitadores— fuesen en realidad arquitectos como Piranesi, Panini o Adams, induce a pensar que estas imágenes podrían ser catalogadas dentro de la categoría de *proyecto*. Proyectos reales cuando son realizados —aunque su ejecución se limite a la escenografía teatral— y proyectos utópicos, cuando no son proyectados para ser construidos. Es decir, nos encontraríamos ante proyectos de *arquitectos de papel*, por tomar prestado el nombre empleado por el grupo de arquitectos utópicos, surgido en Moscú tras la *perestroika* y que se oponían a la arquitectura oficial con sus bellos dibujos²¹.

La escena teatral permitía construir aquello que las convenciones del momento no toleraban en la vida “real”. Sin embargo, hasta Piranesi, no parece que en estos primeros ensayos renuncien a la perspectiva naturalista. Por ejemplo, en las bellas imágenes de los hermanos Bibiena, las modificaciones de lo que podría ser una representación realista de la arquitectura que hay a menudo en sus dibujos y grabados corresponden más a un artificio para poder describir técnicamente la arquitectura que realmente a un *capricho* de la imaginación. Se trata en realidad de cortes de planos arquitectónicos cuyo propósito es la comprensión de las necesidades constructivas. Sis-

²⁰ “Escribe, escribe, escribe para recordar. Solo entiendes lo que destruyes” (trad. Linarejos Moreno). JABÈS, Edmond, extracto del poema “The desert” en *The Book of Dialogue*, Rosmarie Waldrop (trad.) Scranton, PA: Wesleyan University Press, 1987.

²¹ POHL, Ethel, “Los Arquitectos de Papel (Paper Architects)” en *Plataforma de Arquitectura*, 15 de noviembre 2009, [en línea]. Disponible en <<http://www.plataformaarquitectura.cl>>. [Consulta: 7-8-2013].

temas de representación arquitectónica, impregnados al fin y al cabo, de la *mathesis universalis* propia del clasicismo.



9. Sir John Soane (dibujado por Joseph Michael Gandy), *Holy Trinity Church, Marylebone, London*, 1825, mostrado en las conferencias y la exposición anual de la Royal Academy de Londres en 1825. Imagen extraída de: www.soane.org/collections.

Algo similar parece que ocurre en muchas de las imágenes que Joseph Michael Gandy pintase para Sir John Soane, especialmente aquellas realizadas para ser mostradas durante las conferencias que impartía en la Royal Academy de Londres. En *Holy Trinity Church, Marylebone, London* (1825), la ausencia de fragmentos en el edificio, provocada por el hecho de que el edificio es representado en ruinas, facilita nuestra comprensión actual de la arquitectura, tanto como los cortes arquitectónicos de los dibujos de Galli Bibiena. Se trata, en realidad, de una imagen que actúa como representación gráfica de la información constructiva y gran parte de su belleza radica, como en este tipo de *displays*, en su eficacia, en su capacidad para comunicar con rapidez el mayor número de datos en el menor espacio físico²².

A la derecha, vemos cómo los arquitectos señalan hacia el edificio en ruinas con un plano arquitectónico en la mano, como si quisieran equiparar una cosa con la

²² TUFTE, Edward R., *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire: Graphics Pr, 2001, p. 51.

otra. A la izquierda, aparecen fragmentos de edificios que se acumulan desperdigados por el suelo, como en las ruinas romanas, equiparando así el edificio con los nobles restos.

Este tipo de imágenes abrirá una extraña brecha creativa, generada en la pulsión entre el instinto de construcción y el de destrucción, entre la disección científica y el gusto por la ruina y lo sublime.

Uno de los casos más bellos, lo constituye *A Bird's eye View of The Bank of England* (1830), pintado también por Gandy para John Soane, arquitecto desde 1788 a 1833 del Banco de Inglaterra y que comenzó a llamarse coloquialmente *El Banco de Inglaterra en ruinas*, tras la muerte de Sir Soane. Los fragmentos del edificio ausentes del banco en ruinas facilitan su comprensión. La misma función parece tener la elección de la perspectiva aérea que nos permite ver simultáneamente todas las partes del edificio.

El corte del Banco de Inglaterra no solo nos es presentado como si estuviese en ruinas, sino que estas son ofrecidas como una antigüedad romana, junto a otras ruinas próximas a ella, abriendo la obra a la ficción característica de los Caprichos. Sin duda, esta obra es deudora de la estancia en Roma de Soane y Gandy, de los *Capricci* de Piranesi y de la estética de lo sublime propia del Romanticismo.

Otra cosa que resulta curiosa del dibujo de Gandy es que aparece bañado por una luz mística, enlazando con una tradición que, como veremos más adelante, elige la ruina como lugar propicio para realizar rituales y acontecimientos sagrados.

Seguramente, Soane y Gandy no intuían el futuro de aquel edificio, cuya construcción les ocupó toda una vida y que a partir de 1925 devendría súbitamente ruina, pero no por la paulatina recuperación de la madre naturaleza, como ellos intuían, sino por las fuerzas de la productividad, cuando se decidió que aquel edificio no respondía a las crecientes necesidades del Banco de Inglaterra, siendo demolido entre 1925-1939 para albergar el nuevo complejo diseñado por Sir Herbert Baker²³.

²³ *Building and Architects, The Bank of England*. Disponible en <www.bankofengland.co.uk>. [Consulta: 15-3-2014].



10. Sir John Soane (dibujado por Joseph Michael Gandy), *Architectural Ruins—A visión (Bank of England in Ruins)*, 1798-1832, lápiz y acuarela sobre papel, 66 x 102cm. Imagen extraída de: LUKACHER, Brian, *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*, Ed. Thames & Hudson, Nueva York, 2006.
11. Giovanni Battista Piranesi, *Hadrian's Villa: The Canopus (Avanzi del Tempio Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli)* de la serie *Vedute di Roma*, 1769, grabado. Imagen extraída de: <<http://metmuseum.org/collection>>.
12. Joel Humphrey, *The Bank of England, Threadneedle Street, City of London: demolition of the Rotunda*, 1925. Imagen extraída de: <www.ribapix.com>.

Sin embargo —y ahí es radicalmente opuesta a Piranesi— la obra sigue respondiendo en parte al dibujo científico, al arquitectónico o a un *visual display*, moviéndose en una difícil pulsión tanto entre la necesidad de representación constructiva y la destrucción, como entre conceptos estéticos que van de lo sublime al dibujo científico. Como diría Daniel Abramson: “*The view inventively conflates conventions of the Renaissance aerial cutaway perspective with the eighteenth-century Piranesian ruinscape to create an image of the Bank of England ambiguously both in ruins and under construction*”²⁴.

Esta doble ambigüedad de pensamiento en el que las ruinas emergen antes de que el edificio esté construido y en el cual la obra responde igualmente a las necesidades de representación arquitectónica y a las nociones que vinculan la ruina con lo sublime, cobrará de nuevo fuerza a partir de 1967 con la obra de Robert Smithson titulada *Monuments of Passaic*, guardando las distancias y teniendo en cuenta que la *episteme* y el concepto de ruina del XIX no es el mismo en la segunda mitad del siglo XX. A propósito de la misma Smithson señalaría la importancia de un panorama cero que

²⁴ “La obra fusiona inventivamente las convenciones para realizar los cortes de las perspectivas aéreas del Renacimiento con los piranesianos paisajes de ruinas del siglo XVIII hasta crear una imagen del Banco de Inglaterra ambiguamente en ruinas y bajo construcción” (trad. Linarejos Moreno). ABRAMSON, Daniel, “The Bank of England” en *John Soane architect: master of space and light*, M. Richardson y M. Stevens (eds). Londres: Royal Academy of Arts, 1999, p. 222, cat. 119.

parece contener ruinas al inverso, “*that is, all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built*”²⁵.

Cuando Gordon Matta-Clark realizó en 1975 el mítico *Splitting*, estaría dando un paso más allá, como indica Elisabeth Sussman en la monografía *You are the measure*, donde se incide en la idea de que el artista “*was clearly trying to reconcile experience and representation*”.²⁶ Esta obra supone al fin, la materialización del corte arquitectónico tantas veces representado sobre el papel.

Resulta curioso que precisamente el acto destructivo del corte del edificio, conservado mediante las fotografías y la película que se tomó durante la intervención, es en verdad un acto constructivo, donde demuestra sus inmensos conocimientos arquitectónicos. Esta pieza extraordinaria se encontraría en la misma tradición que *El Banco de Inglaterra en ruinas* de Soane, en la que una serie de obras creadas por arquitectos-artistas más o menos utópicos, se sitúan entre la información visual de información constructiva y el gusto por la ruina y la categoría estética de lo sublime. Eso sí, ahora a través de la experiencia física del cuerpo.

Los caprichos de la imaginación que representan los *Capricci* suponen una reivindicación del artista, a manifestarse frente a las normas y los convencionalismos reinantes, un disimulado acto de rebeldía y que en su atentado a los órdenes simboliza mucho más que la concreta norma artística que infringe.

Por ello, no es extraño que aparezcan al producirse un cambio importante en el pensamiento, basado como habíamos visto en la relativización de la belleza y del gusto,

²⁵ “[E]s decir nuevas construcciones que serán eventualmente edificadas. Esto es el opuesto de la ‘ruina romántica’ porque el edificio no se transforma en ruina después de haber sido construido, más bien emerge en ruina antes de ser construido” (trad. Linarejos Moreno). SMITHSON, Robert, “The Monuments of Passaic” en *Artforum*, diciembre 1967. Fue reimpresso como “A tour of Monuments of Passaic”, Robert Smithson: The Collected Writings, Jack Flam (ed.). Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 68-74.

²⁶ “estaba claramente tratando de reconciliar experiencia y representación” (trad. Linarejos Moreno). SUSSMAN, Elisabeth (ed.), “The Mind is Vast and Ever Present” en *Gordon Matta Clark: You Are the Measure*. Nueva York: Whitney Museum of American Art/New Haven, Yale University Press, 2007, p. 27.

pero también en el nacimiento de los historicismos en los que se reconoce el otro. Y más aun, al fin de los absolutismos que habían adoptado el clasicismo como norma artística imperante. El *Capricci* inaugurará, de alguna manera, la actitud contestataria por la que se verá la ruina, considerada como un proceso, marcada en todo su desarrollo histórico.

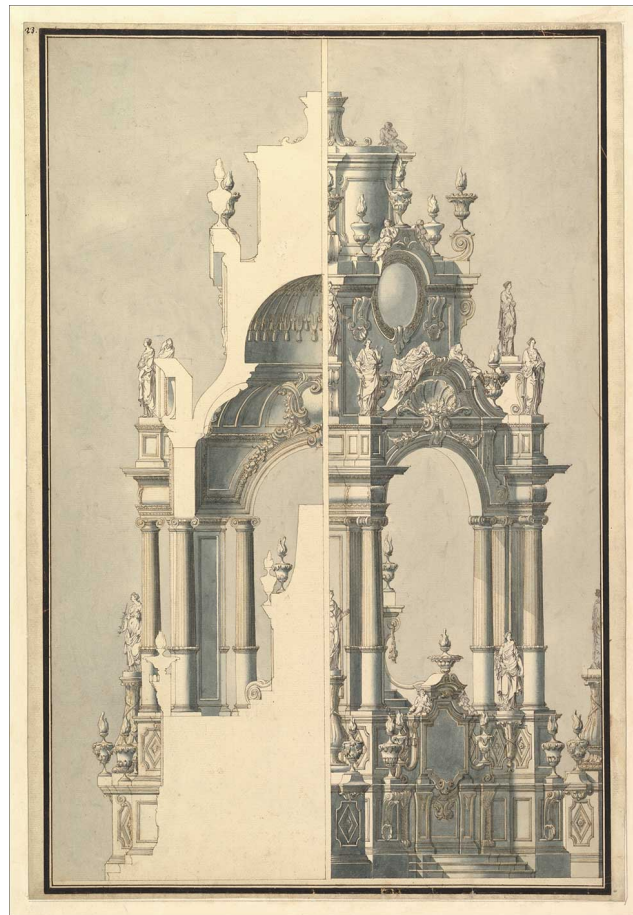
Hemos de señalar que no es únicamente el carácter procesual y la voluntad de ser, aquello que configura la ruina como un movimiento antisistémico, sino también su consideración desde lo fragmentario.



13. Sir John Soane (dibujado por Joseph Michael Gandy), *A bird's-eye view of The Bank of England*, 1830, lápiz y acuarela sobre papel, 84,5 x 140cm. Imagen extraída de: LUKACHER, Brian, *Joseph Gandy. An Architectural Visionary in Georgian England*. Nueva York: Thames & Hudson, 2006.



14. Robert Smithson, *The Great Pipes Monument* del artículo *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967. Publicado en *Artforum*, Diciembre de 1967. Imagen extraída de: <www.robertsmithson.com>.



15. Taller de Giuseppe Galli Bibiena, *Elevation and Section for a Catafalque for the Dauphin of France*, 1711, lápiz, tinta marrón y cera sobre dibujo al compás, 52,4 x 38,1 cm. Imagen extraída de: <<http://www.metmuseum.org>>.



16. Robert Adams, Lamina II del libro *Ruins of the Palace of The Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764, 54,5 cm x 39,7 cm. Imagen extraída de la Digital Library for the Decorative Arts and Material Culture: <<http://digicoll.library.wisc.edu>>.



17. Gordon Matta-Clark, *Splitting 32*, 1975, 5 fotografías en sales de plata cortadas y pegadas 103,5 x 78,1 cm, publicada dentro del libro *Splitting*. Imágenes extraídas de: SUSSMAN, Elisabeth, *Gordon Matta-Clark: you are the measure*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, Yale University Press New Haven London, 2007.

3. DEL TRIUNFO DE LA NATURALEZA SOBRE LA VOLUNTAD DEL HOMBRE AL NUEVO DESAFÍO

A propósito del tratado de Anatomía de Charles Estienne, titulado *De dissectione partium corporis humani*, Michael Roth afirmó que:

*The human subject of the woodcut holds open his chest Wall and invites the viewer to look into the ruin and learn how something was assembled, how it “worked”. Similarly, ruins of classical buildings were often employed to instruct, offering architectural students and practitioners the “skeletons” that would help them understand the principles of building*²⁷.

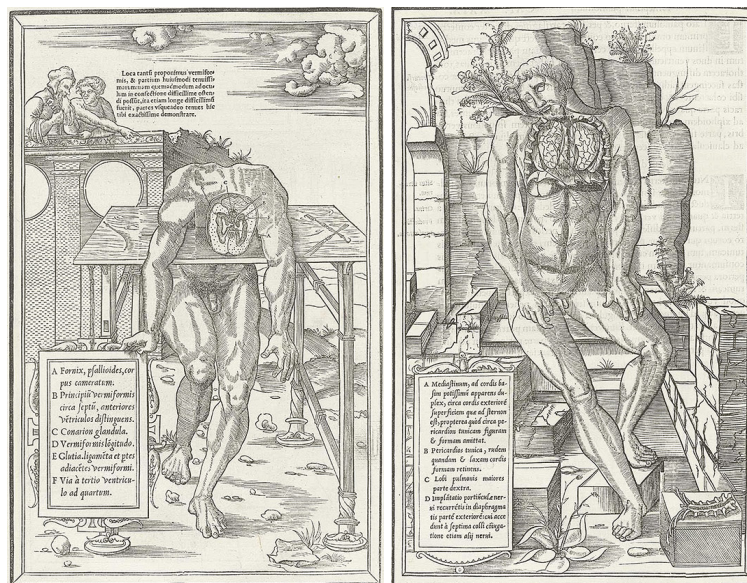
El grabado de Estienne no solo presenta el cuerpo humano en el contexto de la ruina, vinculando la representación de esta con la representación científica, sino que también lo presenta en el contexto de la naturaleza. Las ruinas son la huella de la intervención humana sobre la naturaleza y de la intervención de la naturaleza sobre la obra creada por el hombre. Este asunto se ha mantenido durante siglos, manifestándose especialmente en los escritos modernos sobre ruinas y expresándose claramente en el ensayo de Simmel de 1907 que examina el regreso de lo humano o la cultura hacia la naturaleza²⁸.

Según Simmel, el gran atractivo que ofrece la ruina se debe al triunfo de la naturaleza sobre la voluntad del espíritu del hombre. En otras palabras, el surgimiento de

²⁷ “el sujeto humano del grabado mantiene abierto su pecho e invita al espectador a contemplar su ruina y aprender de qué manera fue construido, como ‘funcionaba’. De la misma manera que las ruinas clásicas eran empleadas a menudo para instruir, ofreciendo a los estudiantes de arquitectura y profesionales el ‘esqueleto’ que pudiese ayudar a entender los principios de construcción” (trad. Linarejos Moreno). ROTH, Michael S. *et al.*, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. 2.

²⁸ *Ibid.*, p. 5.

una obra nueva hecha a partir de restos cuyo significado resulta innovador respecto a lo que de antemano había modelado el ser humano²⁹.



18. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres, Un cum figuris, & incisionum declarationibus*, Stephano Riverio Chirurgo, 1545, grabado anterior del libro, 39,1 x 25,9 cm. Imágenes extraídas del catálogo en línea de U.S. National Library of Medicine: <<http://www.nlm.nih.gov>>.

²⁹ SIMMEL, Georg *et al.*, "The Ruin", Georg Simmel 1858-1918. *A Collection of Essays, with Translations and Bibliography*, Kurt H. Wolf (ed.). Columbus: The Ohio State University Press, 1959, pp. 259-267.



19. Gray Martin, *Ta Prohm Temple, Angkor Wat*. Imagen extraída de: <<http://travel.nationalgeographic.com>>

20. Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2008-2010, instalación de 100 módulos compuestos de muebles, tierra y césped. Expuesta en el Moderna Museet de Malmo en el 2011 y en la galería White Cube de Londres en el 2012. Fotos de Terje Östling. Imagen extraída de: <www.modernamuseet.se>.

Este tema sufrirá distintas variaciones, dependiendo de los cambios sufridos en el concepto de lo humano y en el de naturaleza desde la Ilustración. La naturaleza es en ocasiones entendida como un ser vivo animal, pero sobre todo vegetal, capaz de apropiarse de la creación del ser humano, del espacio de la naturaleza y la cultura frente al estado de civilización. En otras ocasiones, es simplemente entendida como el tiempo y su huella que, dejando aparte las connotaciones poéticas, no es otra cosa que un cambio químico o físico en la materia que constituye la obra de arte, debido al contacto con agentes externos como la contaminación o el aire, aquello que vendrá a denominarse como *pátina*.

La pátina, comprendida como el tono sentado y suave que otorga el tiempo a las pinturas al óleo y a otros objetos antiguos, o en su defecto, debida a la mano del hombre, ha sido desde el siglo XVII, objeto de controversia, acumulando grandes defensores y detractores³⁰.

Desde el Renacimiento, parecía haber una opinión unánime acerca de que los grandes logros artísticos habían sido realizados en el pasado y que las obras maestras debían trascender en el tiempo, por lo que su huella actuaba como un sello de autenticidad, validando la perfección de la obra. Por extensión, si la obra no tenía el sello, este podía ser reproducido en el estudio. En general, durante los siglos XVII y XVIII se

³⁰ Para un estudio riguroso de esta evolución véase STARN, Randolph, "Three Ages of Patina in Painting" en *Representations*, v. 78, n° 1, primavera 2002. [s.l]: University of California Press, pp. 86-115.

defendió el aspecto que daba el tiempo a las obras de arte, siendo Constable y Turner grandes defensores y emuladores de la pátina. Carlo Cesare Malvasia, en su *Felsina Pictrice* (1678), considera la pátina desde una perspectiva que aúna los dos significados, una práctica pictórica que debía dominar todo artista y la evidencia de la perfección de la tradición³¹. Aunque la pátina contó con grandes detractores como Hogarth, quien siempre haciendo gala de un increíble sentido del humor, no desperdició la ocasión para ridiculizar esta afición, definiéndola irónicamente como “*smocky paintings*” (pinturas ahumadas)³².

El propio Starn comenta que algunos artistas como Rubens, incluso pintaban sus originales anticipando la acción embellecedora del tiempo, utilizando para ello colores más fuertes y claros que después tenderían a suavizarse y oscurecerse³³. La emulación de la actuación de la naturaleza, la encontraremos también en las ruinas arquitectónicas artificiales que se popularizaron en el siglo XVIII, cuando el gusto por la decadencia se transformó en una marca de sensibilidad estética. Estas ruinas suponen “*a controlled expression of nature’s reclamation of the constructions of man*” (una expresión controlada de la naturaleza reclamando la construcción del hombre)³⁴, pero con el tiempo, la naturaleza también altera estas ruinas artificiales, transformando en verdadera ruina la que antes era tan solo un artificio. . Así *Le colonne brisée*, en el *Desert de Retz* cerca de París —que fue diseñada desde el principio para emular a una ruina— se convirtió en una ruina efectiva en los años 80 y en los años 90 bajo el gobierno de François Mitterrand se acometió su restauración.

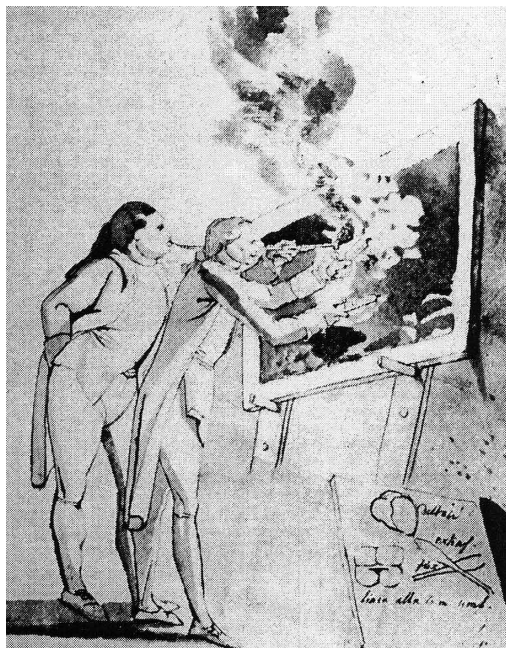
Este hecho propiciaría un debate muy interesante acerca de qué debía ser restaurado y qué no. ¿Debía conservarse parcialmente la apropiación por parte de la naturaleza, resolviendo únicamente aquellos problemas estructurales? Por el resultado

³¹ *Ibid.*, p. 89.

³² Como pondría de manifiesto a través de su obra *Time Smoking a Picture* (1761) que sería reproducida posteriormente en la exposición de la National Gallery de 1947, *An Exhibition of Cleaned Pictures*, 1936–194, donde se expusieron las pinturas que habían sido sometidas a un proceso de limpieza. *Ibid.*, p.87.

³³ *Ibid.*, p. 91.

³⁴ ROTH, Michael S., *op. cit.*, p. 5.



21. Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli), *Patinators* (retrato de Fuseli y un pintor desconocido), 1774, tinta sobre lápiz, 30,5 x 21,5 cm. Imagen extraída de: <<http://www.britishmuseum.org>>.
22. William Hogarth, *Time Smoking a picture*, 1761, tinta y mezzotinta, 21,5 x 16,2 cm (imagen). Se publicó en la portada de la exposición *An Exhibition of Cleaned Pictures*, 1936–1947 (Londres, 1947) en The National Gallery. Imagen extraída del Museo de Arte de Indianápolis (IMA): <<http://www.imamuseum.org>>.

de la restauración, parece que triunfó la visión más científica y la columna fue devuelta exactamente a su estado original. ¿Sería esto lo que hubiese preferido su arquitecto, quien como Rubens, seguramente anticipaba la invasión paulatina de la naturaleza?



23. Georges-Louis Le Rouge, *Cross Section of Column House*, en *Détail des nouveaux jardins à la mode*, 1785. Imagen extraída de: ROTH, Michael S. *et al.*, *Irresistible decay: ruins reclaimed*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

24. Michael Kenna, estado actual de *La colonne brisée* en *Le Desert de Retz*, 1990. Imagen extraída de: <http://pruned.blogspot.com> >.

Fotografías tomadas antes de la restauración. Imágenes extraídas de: <http://maria-antonia.justgoo.com>
Visita de François Mitterrand y Jack Lang au Désert de Retz, 25 julio 1990, delante de la columna en restauración.
Imagen extraída de: www.latribunedelart.com.

En cualquier caso, parece que tanto los árboles y la vegetación que invaden las grietas de un edificio, como el color marrón-amarillento generado por el tiempo en las pinturas al óleo, al menos cuando son reales y no un artificio, generan una obra diferente, a menudo considerada más perfecta que la que originalmente había creado el hombre. Definitivamente, el tiempo también pinta.

Para Simmel, la creación por la naturaleza de una obra nueva a partir de la obra del hombre, solo tiene éxito en la arquitectura, *“this makes the ruin a more meaningful, more significant phenomenon than are the fragments of others destroyed works”*. En la pintura, la escultura o la poesía, la pérdida de información del original producida por el paso del tiempo es concebida como una falta, produciendo obras de arte imperfectas. Mientras que en las ruinas de un edificio, sin embargo emerge una nueva totalidad, *“were the work of art is dying, other forces and forms, those of nature, have grown; and that out why art lives still lives in the ruin and what of nature already lives in it, there were emerged a new whole, a characteristic unity”*³⁵.

En los escritos de Simmel no encontramos referencias al deterioro del material fotográfico o cinematográfico, seguramente porque todavía no había pasado el tiempo suficiente para poder emitir un juicio sobre su degradación, pero intuimos que habría opinado igualmente.

Con el comienzo de los museos nacionales y el argumento acerca de las obligaciones que corresponden al presente en la transmisión del legado cultural del pasado³⁶, la preciada pátina comenzará a ser considerada como una pérdida de información.

³⁵ “[E]sto hace que la ruina tenga mucho más significado que otros tipos de obras de arte fragmentadas [...] donde la obra de arte muere, otras fuerzas y formas renacen, las de la naturaleza; así el arte pervive en la ruina aliado a la naturaleza, emergiendo un nuevo todo y característica unidad”. (trad. Linarejos Moreno). SIMMEL, Georg, *op. cit.*, p. 260.

³⁶ STARN, Randolph, *op. cit.*, p. 94.

Habrá que esperar al trabajo de algunos artistas experimentales a partir de la década de los 90, teniendo en cuenta las matizaciones derivadas del salto cronológico, para que las lagunas en el significado del material fotográfico o cinematográfico dejen de ser concebidas como faltas y pasen a ser consideradas como una obra con significado pleno.

Resulta especialmente alumbradora en este sentido la película *Decasia* de Bill Morrison, realizada a partir de material videográfico deteriorado³⁷. En ella, vemos cómo un boxeador se enfrenta a una mancha de putrefacción en la propia película. La obra resultante ha perdido capacidad narrativa respecto a la obra original, pero genera una interesante dialéctica entre la lucha por la supervivencia de la ficción como narración y la realidad física del material de la película que se deteriora, entre el disfrute est tico de la mancha y el rechazo a la desaparición de la película. Según Simmel, se tratar  de considerar que la ruina despierta en el hombre sentimientos contradictorios, produciendo al mismo tiempo dolor por la destrucción de la obra perfecta y el gozo que produce la belleza de la obra nueva creada por la naturaleza y que sin embargo es destrucción de nuestra voluntad³⁸.

Lo que resulta sorprendente en el caso de Bill Morrison es que esta consideración de nueva obra con significado autónomo viene aparejada a una estrategia de apropiacionismo. El artista no solo identifica como obra autónoma la creación de otro hombre intervenida por el tiempo o la naturaleza, sino que además se reivindica como su creador.

Además, la obra de Morrison se alejará de la concepción de la ruina como perteneciente al mundo natural, un mundo que es menos nuestra inevitable muerte que nuestra eterna casa y que cobrar  mucho peso en el siglo XIX, acercándose a la clásica *vanitas* en la que parece que todo est  destinado irremediablemente a desaparecer.

Muy diferente a esta posición de mero apropiacionismo será la actitud de algunos artistas que desde finales de los años sesenta del siglo XX, defienden una actitud activa del individuo/artista desde los procesos que le han conducido a considerar la

³⁷ HABIB, André, "Reflexionando sobre las ruinas. Acerca de la filmografía de Bill Morrison" en *Cubacine*, [en línea]. Disponible en: <<http://cubacine.cult.cu>>. [Consulta: 01-15-2012].

³⁸ SIMMEL, Georg, *op. cit.*, p. 261.

ruina como materia de su obra. En el caso de Francesca Woodman, por ejemplo, la juventud de la mancha de su cuerpo establece un violento diálogo con los escenarios decadentes en los que toma sus fotografías, a pesar de que Woodman lleva a cabo una serie de estrategias de camuflaje, superponiendo a su cuerpo elementos de la arquitectura como si quisiese devenir ruina³⁹. Simmel remarcaría como en las ruinas se observa “a peculiar similarity of color to the tones of the soil around them [...] the long common destinies —dryness and moisture, heat and cold, outer wear and inner disintegration”⁴⁰, la unión derivada de un sufrimiento compartido.



25. Bill Morrison, *Desasia*, 2002, película 35mm, ByN, 67min. Imagen extraída de: <www.billmorrisonfilm.com>.

³⁹ Para un análisis sobre las tendencias del camuflarse en el ser humano véase LEACH, Neil, *Camouflage*. Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 289.

⁴⁰ “[U]na similitud cromática con los tonos del suelo que las rodean [...] ambos compartiendo el mismo destino —sequedad y humedad, calor y frío, intemperies y desintegraciones” (trad. Linarejos Moreno). SIMMEL, Georg, *op. cit.*, pp. 263-264.

Pero la artista no puede unirse sosegadamente, porque el tiempo no ha actuado todavía sobre su cuerpo, creando la pátina y el potencial narrativo preciso, revistiéndose tan solo del artificio, a la manera de un *smocky painting*. El cuerpo de Francesca Woodman, al igual que la mancha de la película del boxeador de Bill Morrison, crea una fuerte dialéctica en la imagen en la que se introduce, entre la ruina que evidencia que todo tiende a desaparecer y en la que intuimos una historia pasada que desconocemos y esa mancha joven en la que todo está por escribir y desarrollarse.



26. Caspar David Friedrich, *Castle Ruin in Tharandt and Tree Study*, 1800. Imagen extraída de: BUSH, Werner *et al.*, *Caspar David Friedrich: the art of drawing*. Madrid, Fundación Juan March, 2009.
27. Francesca Woodman, *Untitled*, New York, 1979, fotografía *vintage* gelatina de plata, 14 x 14 cm. Imagen extraída de: KELLER, Corey, ed. *Francesca Woodman*, San Francisco Museum of Modern Art, 2011.
28. Caspar David Friedrich, *The woman with the cobweb between bare trees*, 1801, grabado realizado por su hermano Christian a partir del dibujo, 24,2 x 19 cm. Imagen extraída de: HOFMAN, Werner, *Caspar David Friedrich*, Nueva York, Thames & Hudson, 2000.

Cuando Robert Overby realizó los moldes de la Barclays House (San Francisco, 1971), procedimiento que ya había empleado en *Seulle's place* en 1970, la pátina, como memoria del tiempo, quedó atrapada con todo su potencial narrativo entre la materia del látex y la impronta de la forma. Pátina, látex y forma-memoria, constitu-

yen la obra nueva generada mediante la acción del artista, suponiendo una victoria al menos momentánea sobre los ciclos económicos que habían forjado la desaparición del edificio, actuando en un sentido inverso a la *vanitas*.

En esta obra, la mano del hombre no es considerada más perfecta por la acción de la naturaleza o el tiempo. No es creada anticipando esa futura perfección, como un valor de la edad o el tiempo, esto es, duración. De hecho, el inmueble sobre el que actúa es de escaso o nulo valor. La ruina -es decir, la obra del hombre modelada por la naturaleza o el tiempo- pasará a ser considerada un material a partir del cual realizar una obra nueva, un procedimiento encontrado. Tradicionalmente, así se denominaban a las distintas formas de crear, dependiendo del material que se empleaba para ello. Así, se dividían en *óleo*, si se pintaba con aceite, *fresco*, si se pintaba con cal, *barro*, si se modelaba con arcilla y así sucesivamente⁴¹. Sin embargo, a diferencia de los materiales clásicos, elegidos por sus cualidades físico/químicas para representar una realidad exterior a ellos, la selección de un material como la ruina, responderá al contenido semántico específico del material, un sentido apropiado a la dialéctica de la ruina.

Este cambio supone la elección del material por las cualidades semántico-simbólicas implícitas en el mismo. Es decir, la materia no puede renunciar a sus propiedades físicas y químicas, ya que no solo representaría una realidad exterior a ella como ocurría con el óleo, la acuarela, el temple, la madera o la piedra, sino que las propias cualidades de la materia devendrán parte fundamental de la significación de la obra final.

⁴¹ Para una ampliación sobre los procedimientos artísticos, véase la obra de MAYER, Ralph y SHEEHAN, Steven, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. Nueva York: Viking. 1991. Fue ampliamente utilizada desde los años 40 y es importante a la hora de ordenar los procedimientos artísticos, según los materiales utilizados.

4. SEMÁNTICA DEL MATERIAL

¿Dónde podemos detectar los orígenes de semejante cambio revolucionario? Quizás habría que situarlo durante 1943, cuando un avión se estrelló cerca de la frontera del frente alemán durante una tormenta de nieve. El piloto fue encontrado inconsciente por unos tártaros que le condujeron para curarlo a unas tiendas de fieltro, le cubrieron el cuerpo con grasa animal y le alimentaron a base de queso y leche⁴². En ese momento, el aviador atribuyó a la materia cualidades espirituales y existenciales, relacionándola irrevocablemente con la vida y la muerte con la transmisión de la energía, considerada como vida. Así los materiales potencialmente energéticos o capaces de conducir energía serían considerados curativos. Esta capacidad espiritual y física, permitiría al hombre recuperarse del trauma de haber descubierto su capacidad de autodestrucción durante la guerra, reconciliándole con el cosmos y la naturaleza. Este piloto, que diez años más tarde se convertiría en uno de los artistas más influyentes del siglo XX, Joseph Beuys, desarrollaría su acción creativa con materias y formas que consideraba poseedoras de cualidades metafóricas, simbólicas y espirituales que formalmente se concretizarían, a partir de 1952, en obras repletas de fieltro, grasa y materiales conductores.

Entroncando así con alguna experiencia artística anterior, a finales del XIX, el gran precursor alemán Caspar David Friedrich había atribuido al mundo natural significaciones espirituales y religiosas, aunque todavía fuese un mundo natural representado.

Pero este *modus operandi*, capaz de asumir la figura del artista-alquimista, claramente distanciado de las corrientes racionales del momento como el minimalismo o el constructivismo o de aquellas que actuaban en sintonía con la realidad como el *pop art* o el fotorrealismo, no era exclusiva de Beuys⁴³.

⁴² DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia y BEUYS, Joseph, *Beuys Voice*. Milan: Electa, Zürich: Kunsthaus, 2011, p. 94.

⁴³ Para una relación entre alquimia y arte povera, véase el ensayo de GRAEVENITZ, Antje, "Alchemical Promises in Arte Povera" en *Che Fare?: Arte Povera: The Historic Years*, Friedemann Malsch (ed.), Paul Aston (trad.). Heidelberg: Kehrer, 2010, pp. 29-39.

En 1967, Jannis Kounellis realizó un recipiente cuadrado de metal con carbón (*Senza titolo*, 1967). El carbón se nos presenta como una ancestral forma de energía pero también como la destructiva y sin embargo purificadora acción del fuego. Se supone que el espectador debía descubrir esto experimentando su propia percepción de la energía⁴⁴.

A pesar de su ascendencia griega, Kounellis formaba parte de ese grupo de artistas italianos que pasaron a denominarse *poveras*, desde que Germano Celant organizase en septiembre de 1967 una exposición colectiva en la galería *La Bertesca* de Génova con el título *Arte povera e Im-spazio*. La mayoría de estos artistas utilizaban materiales no tradicionales de muy diversa índole, pero lo más importante es la atribución semántica y espiritual propia de los materiales utilizados.

En realidad, pareciera que el concepto de pobreza de Celant nada tuviese que ver con el relativo a un material barato, aunque efectivamente muchos de los materiales que utilizaban estos artistas lo fuesen, encontrados y baratos. Celant cogió prestado el término de Jerzy Grotowski y del concepto de “teatro pobre” (*Towards a Poor Theatre*, 1965), con el que se denominaba a aquel teatro realizado con medios mínimos, basado en el lenguaje del cuerpo y el poder expresivo del actor, sin trajes, ni máscaras, donde los actores y la audiencia no estaban separados por el escenario y los actores se desprendían de sus distanciados roles, buscando una conexión física, directa con el público⁴⁵.

Por eso, no resulta extraño que en 1970; cuando el Arte Povera ya se había extendido a ambos lados del océano y sus estrategias respecto al significado de los materiales y las conexiones directas con el público parecen haber contaminado a otros grupos, como el Fluxus; Robert Overby impregnase de látex las paredes de *Seulle's Place* en San Francisco. Al utilizar esta goma —con la que ya habría experimentado Eva Hesse— tanto en esta obra como en *Barclays House* (1971), realizada a continuación, se llevaría gran parte de la pátina de la pared al arrancar el molde.

A los distintos significados del molde escultórico: memoria de aquella construcción que desaparecería, doble negativo, estructura de resistencia ante la pérdida, se

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵ *Idem.*

sumaría también toda la carga semántica del material real de la pátina o de la ruina. En cierta manera, la pátina embutida en el látex actuaría como sello de autenticidad, del tiempo, dándole el mismo carácter que los *Old Masters*. La obra se vería cargada de todas las connotaciones simbólicas y las características de la ruina: la noción de la disolución del todo y la desintegración en el fragmento, el distanciamiento y la pérdida del uso original, la ausencia de contexto y contenido que fuerza la imaginación del espectador a intervenir activamente, el triunfo de la naturaleza sobre la obra del hombre y la pulsión entre el instinto de construcción y el de destrucción entre la vida y la muerte.

Pero Robert Overby no sería el primero en realizar este tipo de moldes, baste recordar que los que ahora conocemos como grandes fotógrafos de ruinas de finales del XIX, Alfred P. Maudslay y Urbain Basset, no fueron sino escultores enviados a lugares remotos por el gobierno inglés y el francés para extraer improntas escultóricas — mediante escayola y papel— de templos, esculturas y complejos relieves para reproducirlos después en las exposiciones universales/coloniales de París. Lo que ahora reconocemos como obra definitiva, la fotografía, no fue más que el documento con el cual poder ensamblar correctamente los vaciados de los moldes.

Michael Falser ha señalado cómo el análisis de las constelaciones de poder ocultas en cualquier proceso de transferencia entre culturas, es una de las prioridades en los recientes estudios transculturales. Sin embargo, estos estudios se han focalizado en textos e imágenes, sin prestar mucha atención a técnicas de traslado directo de material, por lo que el análisis de la relevancia en el traslado de políticas coloniales de los moldes de escayola todavía no ha sido suficientemente evaluado⁴⁶. Efectivamente, estos moldes, debieron ser una poderosa herramienta de apropiación de la herencia cultural local.

Por ejemplo, Alfred P. Maudslay realizó expediciones entre 1881 y 1894 al área Maya (Copan, Qirigua, Menche, Chichen Itza y Palenque) Los moldes fueron enviados a Inglaterra con un gran costo, siendo finalmente donados al Victoria and Albert Museum a condición de que los vaciados fueran realizados por su asistente

⁴⁶ FALSER, Michael, *op.cit.*, p. 6.

Giuntini a expensas del museo. Los vaciados fueron realizados entre 1886 y 1891 y fueron transferidos más tarde al British Museum donde permanecen actualmente⁴⁷.

También, Urbain Basset en 1890 realizó unas magníficas albúminas, cuando acompañaba a la expedición francesa a Angkor, conocido centro religioso construido entre los siglos IX y XIV de nuestra era, durante el imperio Khemer en Camboya.

Sin duda, gran parte de la pátina del monumento debió también quedar atrapada entre el material utilizado en sus moldes, entre la escayola y el papel maché entre otros, destruyendo, en cierta forma, el original. En contrapartida, sus fotografías son en algunas ocasiones el único documento que conservamos de algunos monumentos que décadas de intensas excavaciones, proyectos inapropiados de restauración, expolios y conflictos políticos destruido⁴⁸.

Para estos escultores-expedicionarios, ni los moldes, ni tan siquiera los vaciados, que a menudo eran destruidos al finalizar la exposición universal, eran considerados obra de arte en sí mismos. Eran tan solo reproducciones que servían para comunicar al pueblo los logros imperialistas de sus estados.

La publicación de Désiré Charnay, titulada *Cités et ruines américaines*, aparecida en París en 1863, también parece servir a este propósito, ya que el estado de destrucción en el que se encontraban los documentos representados servía para justificar la presencia del imperio francés que debía remediar la negligencia del pueblo dominado⁴⁹.

En cualquier caso, el artista, aunque estuviera realizando un encargo del Imperio, abandonaba el campo contemplativo de la ruina para tocarla. Sin duda, al mismo tiempo que se establecían las primeras técnicas arqueológicas de reproducción y conservación *in situ*, se estaría dando un primer paso hacia el camino que desembocaría en las obras de Robert Overby a comienzos de los años 70 del siglo XX.

⁴⁷ BRITISH MUSEUM, "Alfred P. Maudslay (1850-1931)" en *Explore/Articles*. Disponible en <www.britishmuseum.org>. [Consulta: 8-8-2013].

⁴⁸ ROTH, Michael S., *op. cit.* p. 78.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.



29. Jesse Nusbaum, *Carlos Vierra working on painting for the 1915 San Diego Exposition, in his studio at the Palace of the Governors, Santa Fe, New Mexico*, 1912, fotografía en placa de vidrio, 11,4 x 16,5cm. Imagen extraída del catálogo en línea del archivo fotográfico *Palace of the Governors*: <<http://econtent.unm.edu/cdm>>.



30. Jesse Nusbaum, *Making a cast from unidentified stela, Quirigua, Guatemala*, 1910, fotografía en placa de vidrio, 12,7 x 17,7 cm. Imagen extraída del catálogo en línea del archivo fotográfico *Palace of the Governors*: <http://econtent.unm.edu/cdm>.



31. R. Choveaux, *Destruction Pavillons*, 1931, fotografía estereográfica en placa de vidrio, 15 x 7 cm. Imagen extraída de: ROTH, Michael S. *et al.*, *Irresistible decay: ruins reclaimed*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

Incluso la asociación entre fotografía entendida como un registro de la acción que desaparece y el molde escultórico, que encontramos en numerosos artistas contemporáneos, es un elemento heredado de aquella época.

Efectivamente, a partir de las obras de Robert Overby se produce un cambio decisivo en la posición que adopta el artista respecto a la ruina, aquella obra perfecta en la que la naturaleza había recuperado lo que le había sido arrebatado. Esta deja de ser considerada un objeto real o inventado, pasando a constituirse como materia prima, a partir de la cual se puede construir una obra nueva.

La ruina con toda su compleja fisicidad será un material más que, como el temple, la madera o el bronce, una vez procesado, configurará una pieza artística nueva. Si para Simmel, la ruina supone el triunfo de la naturaleza sobre la obra del hombre, *la ruina como proceso* representará un nuevo triunfo de la voluntad artística sobre la obra de la naturaleza, un doble desafío.

Esta nueva conquista se lleva a cabo mediante la invasión física del objeto de representación por parte del artista, quien quedará registrado en la obra final, bien porque aparece directamente en la documentación de la acción, bien porque percibimos su huella.

Así los moldes en látex que realizase Robert Overby de la Barclays House (San Francisco 1971) suponen una victoria, al menos momentánea, sobre los ciclos económicos que fuerzan la desaparición de la casa.

En ellos, la pátina, como memoria del tiempo, quedará atrapada con todo su potencial narrativo entre la materia del látex, impronta de la forma, creando una poética estructura de resistencia ante la pérdida del espacio.

Esta elevación del arte sobre la obra de la naturaleza que ha retomado su capacidad, supone un poderoso desafío. En el mundo contemporáneo, las fuerzas de la productividad económica, en su inmensidad y capacidad de arrastrar al individuo hacia un estado de horror incierto y confuso por la desmesura que intuimos y que sobrepasa a nuestras capacidades, parece haberse sumado a la noción de la naturaleza sublime. Basta con pensar que algunas ramas de la matemática como “el cálculo de la incertidumbre” (*uncertainty assesment*) son utilizadas tanto en la predicción de catástrofes naturales como para pronosticar movimientos económicos y cataclismos financieros.

Pero no solo es el carácter procesual, es decir la voluntad de ser o de manifestarse ante cualquier tipo de sistema imperante, aquel que genera significaciones anti-sistémicas, sino que el material de la propia ruina también aportará un peso específico.



32. Robert Overby, *Saulle's Place*, 1971, escultura de látex y arpillera, 144 x 1524 x 25cm. Fotografía de un asistente de Overby realizando el arranque. Imagen extraída de: *Robert Overby. About when Rimanelley*, Londres: Haunch of Venison, 2004.



33. Robert Overby. *Hall painting, first floor*, de la serie *Barclays House*, 1971, látex, escayola, pintura y madera quemada, 273 x 198,12 cm. Imagen extraída de: <<http://sfmoma.org>>.

5. EL FIN DE LA NOSTALGIA: EL FRAGMENTO COMO ESTRATEGIA REVOLUCIONARIA

Si desde Joseph Beuys y el arte *povera* queda evidenciada la significación del material, cabría preguntarse qué denota la utilización de un material como la ruina que implica la disolución del todo y la desintegración en el fragmento.

En el ensayo titulado *El esplendor de la ruina*, en el catálogo del mismo nombre, Antoni Marí vinculaba la aparición de la representación de la ruina a las épocas de crisis; explicando como en los periodos históricos en los que reina un orden establecido, sin posibilidad de cuestionamiento —como en la Edad Media y la época clásica— la ruina no es juzgada positivamente ya que muestra indicios de desintegración, imperfección que anticipa cambios históricos o el abandono de Dios. Cuestiones que no toleraban ni los clásicos, ni los cristianos. Sin embargo en las épocas de crisis, caracterizadas precisamente por cuestionar la permanencia y mostrar la debilidad, se “considera la historia no en términos de permanencia e identidad, sino como una sucesión de estados irreversibles. La ruina, entonces, se muestra cargada de valores múltiples y enriquecedores” es una muestra del pasado que al mismo tiempo nos muestra la imprevisibilidad del futuro⁵⁰.

Hasta finales del siglo XVIII, las ausencias en el material escultórico original son concebidas como una nostalgia sobre el pasado glorioso que inevitablemente se ha perdido, como un dolor agudo por la pérdida de totalidad, como aparece en el famoso dibujo de Johann Heinrich Füssli, *The Artist Moved to Despair by The Grandeur of Antiques Fragments* (1778-1779)⁵¹.

Pero cuando en la exposición sobre la Revolución Francesa que tuvo lugar en el Gran Palais en 1998 es introducida con imágenes de estatuas mutiladas de Luis IV o cuando Fernando Sánchez Castillo, en su exposición *Notas para una educación de la burguesía* en la galería Juana de Aizpuru en el año 2005, presentó fragmentos de la

⁵⁰ MARÍ, Antoni *et al.*, *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundacio Catalunya Caixa, 2005, p. 18.

⁵¹ NOCHLIN, Linda, *The Body In Pieces: The Fragment As a Metaphor Of Modernity*. Londres: Thames and Hudson, 2001, p. 7.

escultura de Felipe IV derramados por el suelo, la pérdida de totalidad pierde su sentido nostálgico para adquirir connotaciones positivas⁵²:

It is the French Revolution, the transformative event that ushered in the modern period, which constituted the fragment as a positive rather than a negative trope. The fragment, for the Revolution and its artists, rather than symbolizing nostalgia for the past, enacts the deliberate destruction of that past, or, at least, a pulverization of what were perceived to be its repressive traditions. Both outright vandalism and what one might think of as a recycling of the vandalized fragments of the past for allegorical purposes functioned as Revolutionary strategies⁵³.

La Revolución Francesa destruye una civilización para poder crear otra sobre sus ruinas, deviniendo el fragmento como elemento simbólico fundamental. La ruina simboliza entonces el viejo orden sobre el que se construirá la modernidad. Esta alegoría en la que la ruina simboliza la destrucción de un orden y el advenimiento de otro nuevo, parece estar presente desde las primeras representaciones de la ruina en el siglo XV, cuando la antigua cueva o pesebre en la que se enmarcaban las escenas de nati-vidad es sustituida por una ruina clásica.

La escena deviene alegoría del triunfo del cristianismo sobre el paganismo. Aparece la ruina como elemento predilecto en toda una serie de asociaciones contra-dictorias, entre el respeto hacia el clasicismo y el triunfo sobre el paganismo. Creando una serie de significados contrapuestos propios a la dialéctica de la ruina y el fragmen-to, ofrece la destrucción del objeto representado, pero al mismo tiempo lo conserva,

⁵² *La révolution française et la Europe: 1789-1799*. Exposición realizada en las galerías nacionales del Grand Palais, París en 1989. Catálogo realizado para la ocasión: ALCOUFÉE, Daniel, *et al.*, *La révolution française et la Europe: 1789-1799*. París: Réunion des musées nationaux, le Musée du Louvre et les Galeries nationales du Grand Palais, 1989.

⁵³ “Es la Revolución francesa, el evento transformador que nos hace entrar en la modernidad, el frag-mento transforma su significado. Para la revolución y sus artistas el fragmento significa más que nostal-gia por el pasado, la destrucción deliberada del mismo, o al menos una desintegración de lo que se per-cibe como sus represivas tradiciones. Tanto los fragmentos resultantes del vandalismo, como aquellos que se originan por efecto del paso del tiempo, son utilizados alegóricamente dentro de una estrategia revolucionaria” (trad. Linarejos Moreno). NOCHLIN, Linda, *op. cit.*, p. 8.

mostrando sus diferencias y su continuidad. Como indica Sabine Forero-Mendoza, “al mismo tiempo no solo permite mostrar la antítesis entre ley antigua y ley nueva, sino que también da cuenta de la relación que las une”⁵⁴.

Durante la Revolución Francesa, no es solo la arquitectura representativa de un poder u orden establecido la que se fragmenta hasta derrumbarse, sino que son los individuos que ostentan el poder los que deben disolverse, llevando esta simbólica fragmentación a sus máximas consecuencias: la guillotina. La imagen más emblemática de este desmembramiento es la decapitación del rey. Una imagen de castración de un extremo poder, que simbolizaba la destrucción del Antiguo Régimen⁵⁵. Linda Nochlin apunta que el plano vertical es el plano de la totalidad —donde la belleza se sustenta alrededor de un eje en el que todo permanece unido— indicando que, en cambio, el plano horizontal es el plano de lo sublimatorio, asociado con el bajo materialismo. A propósito de Géricault, indica cómo las cabezas mutiladas devienen “*gruesome fragments, deployed on a table top like meat on a butcher’s counter or specimens on a dissecting table*”⁵⁶.

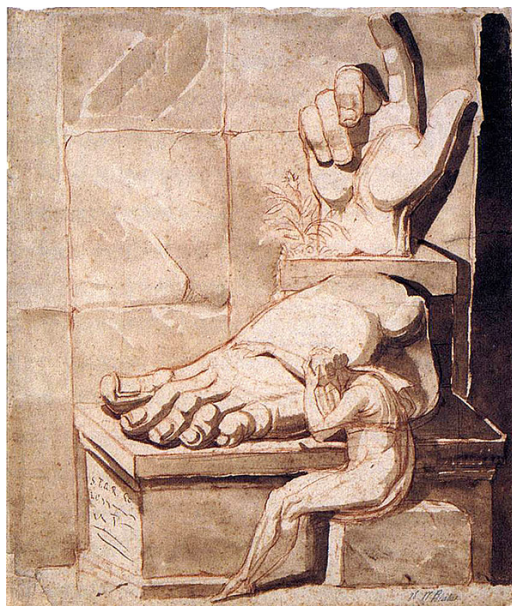
En la ruina arquitectónica el plano vertical, el eje de la forma y la belleza es sustituido, al igual que el cuerpo desmembrado, por el plano horizontal, el que se encuentra asociado con el asco, la naturaleza oscura de las cosas, la podredumbre y la muerte, aquello que George Bataille denominaría el bajo materialismo:

El valor moral del término bajo es inseparable de esta interpretación sistemática del «sentido» (entendido como dirección y como significación). El «aspecto» puede impactar pues nos proporciona un valor objetivo fundado en las decisiones oscuras de la naturaleza y traducibles en términos de movimientos y desplazamientos. En cierto sentido, la «inteligencia oscura de las cosas» produce verdaderos juicios de la realidad misma que, afirmando sus

⁵⁴ FORERO-MENDOZA, Sabine, *Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento*, en MARÍ, Antoni, *et al.*, El esplendor de la ruina. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, p. 34.

⁵⁵ NOCHLIN, Linda, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶ “burdos fragmentos, desplegados como carne en la mesa de un carnicero, como especímenes en una mesa de disección” (trad. Linarejos Moreno), *Ibid.*, pp. 21-22.



34. Johann Heinrich Füssli, *The Artist Moved to Despair by the Grandeur of Antique Fragments*, 1778-80, tiza roja sobre acuarela sepia, 41,5 x 35,5cm. Imagen extraída del catálogo en línea de la Kunsthaus de Zurich: <http://www.kunsthhaus.ch>.



35. Fernando Sánchez Castillo, *Perspectiva ciudadana* de la serie *Notas para la educación estética de la burguesía*, 2004, fragmentos de la escultura en bronce de Felipe IV, realizada por Pietro Tacca en 1640. Expuesta en el 2004 en la galería Juana de Aizpuru de Madrid. Imagen extraída de: <http://juanadeaizpuru.es>.



36. Andrea de Mantegna, *San Sebastián*, 1481, temple sobre tela, 255 x 140 cm. Imagen extraída del catálogo en línea del Louvre: <www.louvre.fr>.



37. Taller de Andrea Verrochino. *La Virgen Adorando al Niño*, 1470, témpera y óleo sobre tela transferido de tabla, 106 x 73 cm. Imagen extraída del catálogo en línea de la National Gallery: <<http://www.nationalgallery.org.uk>>

orientaciones fundamentales de manera inmediata, se expresa por un movimiento de envilecimiento de lo alto hacia lo bajo. Oponiéndose a la visión idealista que aspira a un movimiento ascendente, la “verdad de las cosas”, ilustrada aquí por la naturaleza vegetal, las hace bajar del cielo a la tierra⁵⁷.

El orden que representa la construcción arquitectónica queda envilecido y moralmente condenado una vez que pierde el plano vertical, alcanzando el nivel horizontal. Resulta paradójico que precisamente el primer texto de Georges Bataille tratara sobre las ruinas de Reims, sobre esa arquitectura muerta que enmascara, según ha remarcado Victoriano Alcantud, la muerte de su propio padre⁵⁸.

Es interesante pensar que tanto Bataille como Louise Bourgeois, dos escritores/artistas que se detuvieron especialmente a pensar en las connotaciones psicológicas del desmembramiento y el plano horizontal, tuvieran una contradictoria relación, teñida de rechazo y culpa con su padre.

En ese sentido es significativo el título, *Destrucción del padre/ Reconstrucción del padre*, de la magnífica recopilación de escritos y entrevistas de Louise Bourgeois que publicaría la editorial Lelong el año 2000. La destrucción del padre no es, después de todo, ni más ni menos que la destrucción o cuestionamiento del orden preestablecido, en este caso, el que se refiere al espacio domestico. Pero este padre/orden no puede ser obviado. Inevitablemente, el progenitor forma parte del hijo, está en su ADN, en su primer aprendizaje del mundo. Esta memoria no puede ser destruida: “mis obras — señala Louise Bourgeois— son una reconstrucción del pasado. En ellas el pasado se ha vuelto tangible; pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar el pasado, para derrotarlo, para revivirlo en la memoria y posibilitar su olvido”⁵⁹.

⁵⁷ ALCANTUD, Victoriano, “El ‘bajo materialismo’ de George Bataille” en *Laberinto* 19, 3^{er} Cuatrimestre 2005, p. 78. Disponible en: <<http://laberinto.uma.es>>. [Consulta: 5-1-2014]

⁵⁸ *Ibid.*, p.75.

⁵⁹ BOURGEOIS, Louise, *Destruction du père. Reconstruction du père*, Patrice Cotesin (ed.). París: Daniel Lelong, 2000 (Destrucción del padre / Reconstrucción del padre, Rafael Jackson y Pedro Navarro trad. Madrid: Síntesis).



38. Louise Bourgeois, *Cell (Choisy)*, 1990-1993, metal, vidrio y mármol. Imagen extraída de: BOURGEOIS, Louise, y COTESIN, Patrice, *Destruction Du pere/ Reconstruction Du Pere*. París: Daniel Lelong Editeur, 2000.

39. anónimo, *Ruinas de la Catedral de Rheims*, 1915. Imagen extraída de: <www.firstworldwar.com>.

Recientes estudios del Romanticismo tienden a describir como punto común de todas las manifestaciones románticas, no la exaltación de la imaginación del individuo, ni un estado nostálgico que se refugia en un pasado o en un futuro utópico como se solía considerar antes y que ha teñido a los románticos de reaccionarios o superficiales, por vivir ajenos a su realidad histórica y social, sino señalando una fuerte pulsión anticapitalista⁶⁰.

La mayoría de los trabajos románticos no son realistas, pero es precisamente eso lo que hace que sean trabajos especialmente humanos, la reivindicación del derecho a manifestarse y a inventar supone la mayor resistencia a la cosificación que impone el orden capitalista.

Segun Michael Löwy y Robert Sayre, la romántica exaltación de la subjetividad es tan solo una de las formas adoptadas de la resistencia a la reificación, siendo esta la verdadera característica de este movimiento. El capitalismo ofrece una libertad engañosa al individuo ya que debe ser utilizada con fines productivos. Cuando el artista romántico explora su subjetividad sin responder a este fin, se opone forzosamente al capitalismo. Refutando los juicios morales que asocian las características imaginativas de los trabajos románticos y neorrománticos con una falta de compromiso social, introducirían el concepto de “*critical irrationalism* (irrealismo crítico)”, con el que designan la oposición entre un mundo imaginario —ideal y utópico— y la sombría, pragmática y cruel realidad del mundo moderno⁶¹, un concepto que estaría en consonancia con la descripción dada por Ernst Fischer, quien describía al Romanticismo como un movimiento de entusiasta y contradictoria protesta contra el mundo burgués capitalista, en el que solo reina la poesía del negocio y la rentabilidad y se han perdido las ilusiones. Así, la tendencia de este movimiento a proyectarse hacia el futuro o hacia el pasado no explicaría en realidad su esencia, que no sería más que la absoluta creencia en el individuo y el reconocimiento de las pasiones como un derecho universal⁶².

⁶⁰ LÖWY, Michael y SAYRE, Robert, *Romanticism Against the Title of Modernity*. Londres: Duke University Press, 2002, pp. 20-25.

⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

⁶² FISCHER, Ernst, *The Necessity of Art: A Marxist Approach*, Anna Bostock (trad.). Londres: Penguin, 1963, pp. 52, 55, 56-57.

Hablando del surrealismo, el movimiento de las vanguardias que mejor parece haber encarnado el espíritu romántico, Hal Foster remarcaría que la representación o la utilización de objetos de consumo obsoletos y arruinados implica connotaciones anticapitalistas porque el hecho de situar desechos del capitalismo actúa automáticamente “contra la complacencia del momento en el que el objeto de consumo está en uso”⁶³. Así, cuestiona automáticamente su validez y la perdurabilidad de la satisfacción que ofrece en el tiempo. Por eso, quizás, la predilección de la ruina por los románticos:

Breton y sus colaboradores fueron los primeros en percibir las energías revolucionarias que aparecen en lo anticuado, en las primeras construcciones de hierro, las primeras fabricas, las fotografías más tempranas, los objetos que empezaron a extinguirse [...] los símbolos del deseo del siglo previo [...] las ruinas de la burguesía⁶⁴.

También Löwy y Sayre, en la obra citada anteriormente, habían remarcado como tanto para Freud como para el surrealismo el concepto de lo “sinistro” estaba íntimamente relacionado con un proceso de reificación, en el que el hombre era sustituido fantasmagóricamente por lo mecánico-mercancía, por el objeto⁶⁵.

Pero cualquier objeto o arquitectura obsoleta o destruida, no contradice exclusivamente la lógica del objeto de consumo capitalista. En general, cuestiona la función anterior del objeto/arquitectura, ya sea esta la de representación del poder eclesiástico, del Estado, del orden capitalista o de cualquier otro tipo. De ahí la ya citada ambivalencia simbólica de la representación de la ruina. Parece que esta capacidad de cuestionamiento viene acompañando a la pérdida de la función de la arquitectura o el objeto.

⁶³ FOSTER, Hal, *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 256.

⁶⁴ BENJAMIN, Walter, “Surrealism: The Last Snapshot of The European Intelligentsia”, 1929 en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz (ed). Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 181-182. Traducción de FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁵ LÖWY, Michael y SAYRE, Robert, *op.cit.*, p. 45.

Y es ahí donde la ruina, aquel lugar que ha perdido su función, “que está fuera de todos los lugares, aunque no por ello deje de ser localizable de hecho”⁶⁶, se transforma en espacio ideal para procesos de formación de la identidad, ya que no es solo el lugar el que pierde su función en el ciclo productivo, sino que el individuo, como ser humano que se encuentra dentro del mismo, también se desreifica, perdiendo su función productiva que lo sujeta a cambio y consumo. Liberados ahora, espacio e individuo de su cometido, queda tan solo un espacio borrado, esperando a ser reescrito, capaz de adoptar otros destinos. Este espacio borrado emana un “sonido” que suena con una frecuencia diferente al del orden capitalista de las cosas, donde lo que resuena en el seno del individuo está en la misma frecuencia, en un mecanismo que se produce de forma natural.

Según Hal Foster, los surrealistas también percibieron en lo anticuado energías revolucionarias: “el surrealismo explora el *shock* del capitalismo industrial, tanto como los traumas de las experiencias personales, recuperando tanto el material obsoleto, como los eventos psíquicos reprimidos”. La ruina sería entendida, no solo en su sentido arquitectónico, sino referido a todo aquel objeto cargado de una memoria incompleta. De esta manera Foster remarca como Breton en el *Primer manifiesto* edificaría las bases del movimiento en el desconcierto entre lo vivo y lo muerto, lo animado y lo inanimado, una confusión que podría ser considerada muestra de las “transformaciones siniestras a las cuales fueron sometidos los cuerpos y los objetos durante el auge del capitalismo”. Utilizando como ejemplo la afición de los surrealistas por el maniquí moderno, el autómatas y la ruina romántica, este autor explica como el primero y segundo les sirvió para ilustrar la confusión entre lo humano y lo inhumano, y el tercero, la mezcla de lo histórico con lo natural. Precisamente en el maniquí el cuerpo es transformado en mercancía y en el autómatas en una máquina. Por otro lado la ruina nos estaría mos-

⁶⁶ En relación al concepto del lugar heterotópico que definiría Michel Foucault en la conferencia *Des espaces autres* que impartida en el Centre d'Etudes architecturales de París el 14 de marzo de 1967 y publicado en *Architecture, Mouvement, Continuité* en Octubre de 1984, pp. 46-49. Existen numerosas traducciones al castellano, en la presente investigación se ha manejado “Espacios diferentes (Des espaces autres)” aparecida en la obra: VVAA, *Toponimias: (8) ocho ideas del espacio : 1 de febrero-10 de abril, 1994*, Sala de Exposiciones de la Fundación “La Caixa”, José Lebrero Stals (ed.). Madrid: Fundación “La Caixa”, 1994, p. 33.

trando el abandono de objetos culturales, producido como consecuencia de las exigencias de la producción y la sociedad de consumo, por lo que en el repertorio de las ruinas surrealistas no solo encontraríamos “formas feudales y arcaicas sino también formas capitalistas anticuadas”⁶⁷.

Parece que esta asociación entre la ruina, lo anticuado y los aspectos más revolucionarios, sigue presente en nuestros días, baste con pensar en las obras que la artista británica afincada en México, Melanie Smith, realizase en el 2014 para su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston. En ella, dispone unas mesas con fotografías y maquetas de ruinas aztecas y europeas junto con reproducciones de fragmentos anatómicos. Es imposible no hacer una analogía con los objetos que solían coleccionar los surrealistas:

Estas pequeñas interferencias en el orden capitalista de las cosas constituyen una porción importante de la política surrealista, complementaria respecto de sus trastornos locales en lo que tiene que ver con la representación y el lenguaje [...] no solo con objetos artesanales vueltos anticuados por la industrialización, sino también con aquellos tribales *depayses* (descontextualizados) por la colonización, contra su propio sistema capitalista de intercambio, de mercancía. De esta manera, confrontan el orden burgués con los símbolos de su pasado reprimido (lo anticuado) y con los de lo explotado que queda fuera de él (lo primitivo)⁶⁸.

Pero lo curioso de estas piezas es que, excepto las fotografías, los objetos no son realmente antiguos ya que son reproducciones de objetos viejos realizadas en distintas resinas plásticas, en un formalismo que remite irremediabilmente a la artista británica Rachel Whiteread. Sin embargo, en ellas seguimos percibiendo la energía de lo anticuado.

Al fondo de la sala se mostraba el vídeo titulado *Xilitla* (2010). Esta grabación transcurre en las ruinas del jardín que realizase Edward James, el excéntrico poeta y artista inglés, relacionado con el grupo surrealista. Al igual que Robert Smithson, en

⁶⁷ FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 222.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 259.

su pieza *Yucatan Mirror Displacements* (1969)⁶⁹, se pasea por la jungla desplazando el tiempo y el espacio a través del espejo, ese espacio en el que vemos el lugar donde no está y que para Foucault constituía el espacio heterópico por excelencia⁷⁰. Pero en la pieza de Melanie, lo que se refleja en el espejo no es solo la jungla, sino las ruinas de las esculturas surrealistas de Edward James. Es un juego de doble espacio heterópico, entre el espacio de la ruina y el que corresponde al espejo.

Por otra parte, no parece anecdótico que a Melanie Smith le obsesione Robert Smithson, un artista empeñado en experimentar estéticamente con la fuerza que afecta a la materia a lo largo del tiempo, emplazando sus piezas en lugares en los que forzosamente van a ser deterioradas por la naturaleza. Una forma de experimentar con el concepto de *ruin value* (*ruinenwert*) donde una obra era diseñada de tal manera que, si eventualmente colapsase, se convirtiese en una ruina capaz de provocar placer estético. Un concepto que aunque fue publicado con este nombre por Albert Speer en 1936 cuando trabajaba para los Juegos Olímpicos⁷¹, ya existía hacía tiempo, sin ir más lejos, en los ya citados dibujos de Soane para la construcción del Banco de Inglaterra, en el que este se presentaba en ruinas. Se anticipaba un placer estético, en una supuesta paulatina recuperación del Banco por la naturaleza⁷².

La instalación final se solidifica en la representación de un lugar nacido de la intersección de dos tramas. Los hilos de la primera serían las capas referenciales a estrategias colonizantes disfrazadas de transferencias culturales entre América y Europa, en una especie de proceso arqueológico que nos lleva de Edward James a Robert Smithson y desde ahí, hasta John Lloyd Stephens. En las mesas también encontramos, de forma más evidente, aquellas capas en forma de objeto tribal *depayse* por la colonización y fotografías de ruinas europeas y americanas, en un viaje que parece llevarnos a las fuentes de Smithson cuando para su pieza *Incidentes of Mirror-Travel en Yucatan* (1969) se inspirase en el libro de ruinas Maya del artista y viajero John Lloyd

⁶⁹ SMITHSON, Robert, *op. cit.*, pp. 127-129.

⁷⁰ FOUCAULT, Michel, "Espacios diferentes (Des espaces autres)", *op. cit.* p. 34.

⁷¹ SPEER, Albert, *Inside the Third Reich*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1970, p. 56. (edición original en Alemán: *Erinnerungen* 1969).

Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841)⁷³. Los hilos de la segunda trama serían las capas de un segundo proceso arqueológico que afectaría ya a la parte subconsciente.

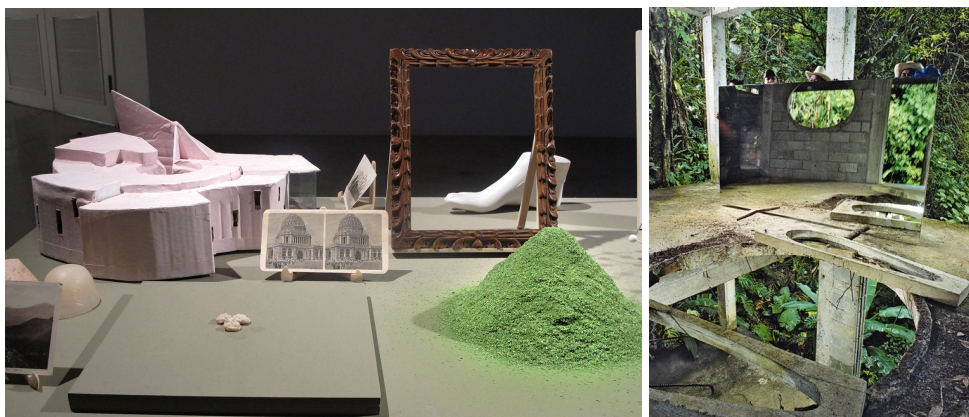
En el mismo 2010, la artista realiza *Aztec Stadium*. Para ello, reconstruye en el Estadio Azteca distintas imágenes de la cultura mexicana, al mismo tiempo que hace desfilar por una pantalla la frase “la revolución no será televisada”. El estadio es en sí mismo portador de significado, ya que fue construido para albergar los Juegos Olímpicos de 1968. Diez días antes de que comenzasen, las protestas de los estudiantes que se oponían al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz se enfrentaron a la brutalidad de la policía, dando como resultado la masacre de Tlatelolco⁷⁴.

Es interesante señalar que el Arte Povera —entendiendo este en un sentido amplio, no solo el originado en Italia—, como iniciador de la semántica de los materiales de la que es heredera “la ruina como proceso”, está vinculado al radicalismo político contemporáneo que se manifestaría plenamente en las protestas de los estudiantes de 1968. Basta con pensar en Joseph Beuys, “quien en 1967 fundó el Partido Alemán de Estudiantes (Deutsche Studentenpartei), un ‘meta-partido’ en el que la ideología política se sustentaba en el nuevo concepto de un arte ampliado”⁷⁵.

⁷³ STEPHENS, John Lloyd y CATHERWOOD, Frederick, *Incidents of Travel in Yucatan*, vols. I-II. Nueva York: Cosimo Classics, 2008.

⁷⁴ Sobre los testimonios de aquella noche puede consultarse PONIATOWSKA, Elena, *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral*, (34 edición). Méjico: Ediciones Era, 1978.

⁷⁵ GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 118.



40. Melanie Smith, *Objects*, 2014, resinas, fotografías *vintage* anónimas y materiales diversos. Exhibida Museo de Arte Contemporáneo (CAMH), Houston. Fotografías de Linarejos Moreno.
41. Melanie Smith, *Xilitla: Dismantled 1 (still)*, 2010, película 35mm, color, transferida a vídeo, 12 min. Expuesta en la 54 Bienal de Venecia 2011. Imágenes extraídas de: <<http://melaniesmith.net>>.



La Patria, 2010

42. Melanie Smith / Rafael Ortega, *Aztec Stadium. Malleable Deed*, 2010, video HD, 10:20 min. Expuesta en la 54 Bienal de Venecia 2011. Imágenes extraídas de: <<http://melaniesmith.net>>.

SEGUNDA PARTE
EL SALTO HACIA LA RUINA

6. *SOUS LES PAVÉS LA PLAGE*. LA VINDICACIÓN DEL ESPACIO UTÓPICO

*If the best of architecture is building towards a neutral matrix
then the human experience becomes the object*⁷⁶.

Gordon Matta-Clark

“*Sur les pavés la plage*” (Bajo los adoquines la playa), el famoso lema que fuese pintado sobre los muros de París en las revueltas de estudiantes de 1968, encerraba la reivindicación del espacio utópico y lúdico que estaba presente en el espíritu de Mayo del 68, pero también invitaba a deconstruir la estructura urbanística de la ciudad, como si fuese la única manera de poder habitar un espacio que, como la arena, fuese capaz de adaptarse al hombre.



43. Serge Hambourg, *Revolta de Mayo del 68 en París*, 1968, fotografía. Imagen extraída de: <<http://www.serge-hambourg.com>>.

44. Avelino Sala, *Museo Arqueológico de la Revuelta*, 2014, instalación piedras y vitrinas. Expuesta en la galería Raquel Ponce+Robles de Madrid en marzo del 2014. Imagen extraída de: <www.avelinosala.es>.

⁷⁶ “Si lo mejor de la arquitectura es construir hacia una neutral matriz, entonces la experiencia humana deviene objeto”. MATTA-CLARK, Gordon, *Art Cards/Fichas de Arte*, Monica Rios y Carlos Labbe (eds), Aarón Lacayo (trad.) Portland, ME: Sangria, 2014, p. 190.

En Mayo del 68, los estudiantes empezaron a atacar la arquitectura y el urbanismo, desmantelando las calles y pintando sus eslóganes. La construcción a partir de la ciudad arruinada se transformó en un poderoso símbolo. Michael Lowy y Robert Sayre señalan como hay una dimensión romántica en estos movimientos, en las críticas que dirigen a las sociedades modernas industrializadas, así como a las fuerzas utópicas que los empujan, para quienes donde mejor se encarna el romanticismo en nuestros días es en el surrealismo y en el Mayo del 68, cuyos eslóganes están muy cercanos a la poética del surrealismo⁷⁷.

La estructura arquitectónica de la ciudad se convierte en símbolo del propio capitalismo como sistema imperante:

La arquitectura es la expresión del ser mismo de las sociedades, de la misma manera que la fisionomía humana es la expresión del ser de los individuos. Expresión del ser o, más concretamente, expresión del ser ideal, el que se opone con su autoridad a los “elementos turbios”. La arquitectura dice lo que una sociedad es pero volviéndose imagen que se impone a la sociedad, ahogando (imponiendo silencio, inspirando temor) al ser social⁷⁸.

La intervención sobre los elementos constructivos se convierte en una estrategia de resistencia contra ese ser ideal, trazado en los despachos por los burócratas y que ordena cómo ha de ser la sociedad.

En el año 1963, el joven Gordon Matta-Clark llegó a París, interrumpiendo así un año sus estudios en la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Cornell de Nueva York, para recuperarse con su padre —el pintor surrealista Roberto Matta—, de un grave accidente que había tenido con unos compañeros. Esta no era la primera vez que el joven Gordon Matta Echaurren viajaba a París. Sus padres Roberto Matta y Ana Clark se separaron cuando él y su hermano gemelo, John Sebastian (“Batan”) te-

⁷⁷ LÖWY, Michael y SAYRE, Robert, *op. cit.*, p. 219.

⁷⁸ ALCANTUD, Victoriano, *op. cit.*, p. 75.

nían solo un año. Ellos se instalarían con su madre en Nueva York, mientras que su padre Roberto establecería su residencia entre París y Santiago de Chile. Sus hijos Gordon y Sebastián lo visitarían en Europa regularmente y de adolescentes pasarían un largo periodo de tiempo en Francia con su madre⁷⁹.

Cuando el año 1963, un joven Matta-Clark llegó a París, todavía no había estallado la revolución de Mayo del 68, pero la Internacional Situacionista ya era fuertemente activa y, aunque sus lecturas y actividades políticas en esta época no están documentadas, dada la actividad política de su padre —fuertemente implicado en los movimientos sociales de los 60 y los 70 y especialmente involucrado en el gobierno de Salvador Allende en Chile— y al hecho de que el surrealismo y los movimientos de Mayo del 68 están fuertemente conectados, parece lógico que estuviese en contacto con el pensamiento de Guy Debord, del filósofo marxista Henri Lefebvre, Herbert Marcuse, Cornelius Castoriadis y los miembros de la revista *Socialismo ou Barbarie*. A pesar de que todavía no habían comenzado a formar las barricadas y a pintar en los muros, el pensamiento que llevaba el arte a la acción y que proponía un fuerte diálogo entre arquitectura-urbanismo-arte y política ya estaba activo⁸⁰.

La Internacional Situacionista mezcló el marxismo con la experimentación, hasta entonces medianamente contenida de las vanguardias artísticas, apostando por liberar al individuo mediante formas alternativas de poder. Inventando otras maneras de vivir su cotidianeidad, fue un movimiento que se esforzó por considerar el carácter práctico y activo de la ideología⁸¹.

Cuando Matta-Clark comenzó a construir obras con significado innovador, mediante la transformación de espacios abandonados o ruinosos de Nueva York, no estaba más que desplazando al terreno artístico algo que las rebeliones de la juventud

⁷⁹ SUSSMAN, Elisabeth (ed.) *et al.*, *op. cit.*, p. 202.

⁸⁰ En este sentido cabría destacar al Letrismo, que está siendo objeto de renovados estudios académicos, como el movimiento que comienza a aunar arte y política propiciando la aparición de un artista políticamente activo capaz de enfrentarse a los efectos posbélicos. Sin embargo, para el objeto concreto de nuestra investigación, tomamos como referente el Situacionismo porque propone un diálogo mayor con la arquitectura y el urbanismo.

⁸¹ SAINZ PEZONAGA, Aurelio, *Rupturas situacionistas. Superación del Arte y revolución cultural*. Ciempozuelos. Madrid: Tierra de Nadie, 2011, pp. 7-16.

de los años 60 —el Mayo francés de 1968 y movimientos análogos en Estados Unidos, Alemania, Italia y México, en forma de movimientos pacifistas contra la guerra de Vietnam o como ejercicio de contracultura— ya estaban realizando en las calles. Parece razonable pensar que Matta-Clark, participase o no en las revueltas, se viese afectado por el bombardeo de imágenes en el que se atacaba la arquitectura, con un propósito claramente contestatario y que las obras que realizase entonces se viesen afectadas por tales significaciones y procedimientos. Así, lo indica Elisabeth Sussman:

Perhaps psychogeography and the community activism of París in 1968 had filtered through to him and had particular relevance [...]. For he treasured the utopian notion that space —urban space in particular— could become the site of psychic and physical freedom an inventiveness, and that, rather than being conditioned by the limitations of a functionalist civic and architectural structure, space could be experienced as a site of imaginative freedom and communal satisfactions⁸².

De hecho, ya su padre Roberto Matta había publicado en la revista surrealista *Minotaure*, ‘un apartamento con paredes como hojas mojadas que se adaptaban a los miedos psicológicos de sus inquilinos’, mostrando su inclinación a la psicogeografía y el distanciamiento del modernismo de Le Corbusier⁸³:

El término psicogeografía, fue sugerido para designar el conjunto de fenómenos que algunos de los miembros de la Internacional Situacionista estaban investigando hacia el verano de 1953 [...] La geografía, por ejemplo, trata de la acción determinante de las fuerzas naturales generales, como la composición de los suelos o las condiciones climáticas, sobre las estructuras económicas de una sociedad y, en consecuencia, de la concepción que esta pueda hacerse del

⁸² “Quizás la comunidad activista de 1968 y la psicogeografía se hubiesen filtrado en él [...] por su visión utópica del espacio —el espacio urbano en particular— que una vez despojado de los condicionantes y las limitaciones del funcionalismo y las rígidas estructuras arquitectónicas podía llegar a ser experimentado como un lugar común de libertad e imaginación psíquica y física” (trad. Linarejos Moreno) SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁸³ MATTA, Roberto, “Mathématique sensible - Architecture du temps” en *Minotaure*, nº 11, mayo de 1938, París, p. 43.

mundo. La psicogeografía se proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo psicogeográfico, que conserva una vaguedad bastante agradable, puede entonces aplicarse a los hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento⁸⁴.

Alrededor de 1968, no solo Matta-Clark, sino también otros artistas que no se declaran expresamente vinculados al grupo situacionista, parecen adoptar algunas de sus tácticas. Es el caso de la ya citada obra *Monuments of Passaic* (1967) de Robert Smithson, en la que practicaría la *derive* definida por Guy Debord en la Internacional Situacionista de 1958:

Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo⁸⁵.

La actitud lúdico-constructiva provocó que la ruina, que siempre había estado presente en el imaginario de los artistas desde el Renacimiento, abandonase su distante rol como modelo para convertirse en un material más, a partir del cual poder experimentar en un sentido creativo y revolucionario. Un cambio que estaría en sintonía con el esfuerzo realizado por los situacionistas para que cualquier forma de pensamiento o ideología pudiera ser experimentada.

⁸⁴ DEBORD, Guy, "Introduction à une critique de la géographie urbaine" en *Les Lèvres Nues* 6, Septiembre de 1955, traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine Amano 10. Disponible en <<http://www.sindominio.net>>. [Consulta: 10-10-2012].

⁸⁵ DEBORD, Guy, "Teoría de la Deriva" en *Internationale Situationniste*, 1958, nº 2, traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999.

Las primeras piezas que realizó al llegar a Nueva York en las que retaba lo permanente y compaginaba antiguas prácticas alquímicas con triviales actividades domésticas como cocinar,⁸⁶ encuentran resonancias, sobre todo en el sentido ritual y alquímico, con el Arte Povera, con el Land Art y con el Antiform. Es decir, con todas las manifestaciones y actitudes importantes que se estaban dando en la escena de arte contemporáneo a finales de los 60, a ambos lados del océano. No hay que olvidar que también gracias a su padre, Matta-Clark pasaría algún tiempo en Roma, donde en 1964 realizaría las prácticas en el estudio de arquitectura que le llevarían a continuar sus interrumpidos estudios y que además participaría como ayudante en la mítica exposición *Earth* (1969) en el White Museum de Ithaca, en la que se encontraban artistas de renombre internacional como Neil Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long o Robert Smithson.

El interés por la ruina y la entropía podía haber nacido de este encuentro, donde ayudó personalmente a artistas como Robert Smithson, Jan Dibbets o Hans Haacke, quienes participarían ese mismo año en la mítica exposición *When Attitudes Become Form* realizada en la Kunsthalle de Bern en 1969, comisariada por Harald Szeeman y que Matta-Clark debió seguir activamente. Esta muestra sentaría las bases de la concepción de la exposición entendida como pulsión entre el objeto y el proceso, de la que Matta-Clark parece ser heredero⁸⁷.

Será a partir de 1974 con su mítico *Splitting* que sus obras comenzarían a distanciarse de la alquímica evolución de la materia orgánica y, aunque todavía resuenan las actitudes y procesos de las importantes exposiciones de 1969, el ataque físico a los edificios mediante limpios cortes parece comenzar un profundo diálogo con la arquitectura. En estas piezas la agresión no solo sería el reflejo de las revueltas ligadas con movimientos pacifistas y contraculturas, también parecen implicar una contradictoria actitud contestataria hacia la propia práctica arquitectónica, producida a través de una eficaz demostración de la misma.

⁸⁶ SUSSMAN, Elisabeth *et al.*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ Puede consultarse el catálogo que se realizó con motivo de la exposición. SZEEMANN, Harald; SCOTT, Burton; GRÉGOIRE, Müller, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Berna, Kunsthalle, 1969.

Los títulos de sus obras reflejarían en gran medida este cambio, pasando de nombres como *Land of Milk and Honey* (1969) o *Gold Leafed Photo-Fried Christmas Tree* (1969), a nombres que parecen sacados de una lista de problemas arquitectónicos, *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975). Como apunta James Attlee en su artículo *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, el trabajo de Gordon Matta-Clark estaba embebido del lenguaje modernista de la arquitectura y sus sueños, aunque sea para reaccionar contra él. Cuando lees la famosa obra de Le Corbusier, *Vers Une Architecture* (1923), después de haber leído a Matta-Clark, es inevitable no experimentar “reverse echoes”. Es evidente que estás ante una parte importante de su pensamiento, encontrando en cada una de sus afirmaciones la opuesta de Matta-Clark⁸⁸.

Esto queda claramente reflejado en el nombre del grupo *Anarchitecture* que formó en 1973 con George Trakas, Richard Nonas, Suzanne Harris, Richard Landry, Tina Girouard, Jeffrey Lew, Bernard Kirschenbaun, Laurie Anderson, Susan Weil y Jean Dupuy, con los que haría una exposición en el nº 112 de Greene Street. El nombre adoptado por el grupo llevaba implícita la crítica a la arquitectura impuesta por el sistema de poder, reivindicando una arquitectura “sin soberano”, es decir realizada por el propio pueblo, suponiendo una rebelión o un acto contestatario contra los planes arquitectónicos impuestos por el gobierno.

El lenguaje de las *arts-cards* del grupo *Anarchitecture* recuerda a los eslóganes que realizasen los Situacionistas al introducirse en el Comité de Ocupación de la Sorbona en Mayo del 68, escribiendo frases, en los espacios públicos, como: “Ocupar las fábricas”, “La humanidad no será feliz hasta que el ultimo burócrata sea colgado con las tripas del último capitalista”⁸⁹.

Había que derrocar la arquitectura “soberana”, como en la Revolución Francesa, un rey al que cortarle la cabeza, ¿pero contra qué tipo de arquitectura se levanta esta crítica?

En 1969, Matta-Clark vuelve a Nueva York, después de estudiar arquitectura en la Cornell School de Ithaca y de trabajar un periodo en el Departamento de Urba-

⁸⁸ ATTLEE, James, “Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier” en *Tate’s Papers*, nº 7, Spring 2007, p. 6. Disponible en <<http://www.tate.org.uk>>. [Consulta: 15-12-2012].

⁸⁹ SUSSMAN, Elisabeth *et al.*, *op. cit.*, p. 22.

nismo de la ciudad cercana de Binghamton⁹⁰. Un periodo de mucha agitación social conducida principalmente por activistas de izquierdas y que se produjo casi simultáneamente en Nueva York, Berkley, Ithaca, la ciudad de México y por supuesto, París. Matta-Clark se enfrentaba por una parte a la ciudad de Nueva York, en medio de una recesión económica que casi le lleva a la bancarrota, una ciudad inundada de pobreza, edificios calcinados, abandonados y con un incremento notable del crimen. Por otra parte, es el momento en el que se trazaron los grandes proyectos públicos, como la transformación del Lower Manhattan y su arquitectura en un centro corporativo nacional, The World Trade Center (W.T.C)⁹¹.

Hans Haacke, a quien Matta-Clark había ayudado durante la exposición *Earth* en su obra *Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time System as of May 1 (1971)*, muestra los imperios creados, a base de comprar viviendas de bajos ingresos, por un par de familias de Nueva York, sacando a relucir la mala utilización de los recursos. Hans Haacke parece centrado en esta obra en localizar y estudiar las causas mientras que Matta-Clark pondría en evidencia, más tarde, los efectos⁹².

En el sistema de enseñanza de la Cornell School de Ithaca, se ocupaban en realizar un producto (arquitectura) más que en reflexionar sobre el proceso (planificación) y se estudiaban en profundidad las ideas de Le Corbusier, aunque también se encontraba entre sus profesores Colin Rowe, uno de los primeros en denunciar los fallos de la planificación urbana.

Por otra parte, las manifestaciones contra la guerra de Vietnam eran constantes y los estudiantes pedían tomar en consideración los acontecimientos. Para responder a esa demanda, la escuela decidió que los alumnos debían emplear un semestre en Nueva York estudiando problemas reales de la mano de arquitectos, críticos y artistas⁹³. Durante estas estancias, los estudiantes se aproximaron desde la sociología o las ciencias

⁹⁰ OWENS, Gwendolyn, "Lessons Learned Well. The Education of Gordon Matta-Clark", *Gordon Matta Clark: You Are the Measure*, *op. cit.*, p. 166.

⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

⁹² SCHEIDEMANN, Christian, "Material and Process. Gordon Matta-Clark's Object Legacy", *Ibid.*, p. 129.

⁹³ OWENS, Gwendolyn, *op.cit.*, p. 164.

políticas (en lugar de la teoría estética, o práctica estructural en la que se focalizaba la escuela) a proyectos tan polémicos como el World Trade Center (WTC), analizando su necesidad o su significado para la sociedad.

En estas estancias debieron verse confrontados con el activismo socio-político que se enfrentaba a las prácticas de renovación urbana, cuya abstracta planificación destruía el espacio público. Este activismo estaba principalmente encabezado por Jane Jacobs quien reflejaría esta situación en su primer libro, *The Death and Life of American Cities* (1963)⁹⁴. Este documento solidificó la oposición al estricto urbanismo que llevaba unas décadas practicando Robert Moses en Nueva York. El éxito de este libro se debió a que no se limitaba a rechazar el urbanismo de Moses, sino que demostraba de manera sincera e involucrada la incompatibilidad de un urbanismo planificado a gran escala y la realidad local:

*[W]ith detailed observations on how cities and their economies work at the micro level, and on how policies that ignore the 'locality knowledge' of its inhabitants and the 'social capital' that make their streets safe, livable and the building blocks of urban prosperity can produce a socio-economic "dynamics of decline"*⁹⁵.

Jane Jacobs consiguió movilizar a la comunidad local para paralizar estos proyectos urbanísticos que no les tenían en cuenta, creando el modelo de lo que más tarde pasaría a denominarse *grassroots*⁹⁶. Y logrando, entre otros planes, la cancelación del plan de Robert Moses, el Lower Manhattan Expressway.

⁹⁴JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: Vintage, 1992.

⁹⁵ “[D]etallando cómo las ciudades y sus economías trabajan en un micro-nivel y cómo las políticas que ignoran el ‘conocimiento local’ de sus habitantes y su capital social, que hace sus calles seguras y habitables creando prosperidad humana, pueden producir una dinámica socio-económica de decadencia” (trad. Linarejos Moreno). SANFORD, Ikeda, “Economic Development from a Jacobsian Perspective” conferencia presentada en *Colloquium on Market Institutions and Economic Processes*. New York University, 28 de febrero, 2011, pp. 1-2.

⁹⁶ Con el término “grassroots” se denominan a aquellos movimientos que tienen una raíz social surgida de la propia comunidad espontáneamente y mediante un apoyo mutuo. Se diferencia de aquellos movimientos que son producidos desde una estructura de poder.

Cabe preguntarse si la obra titulada *Jacobs Ladder* (1977) no encerraba una declaración de intenciones al respecto del propio Matta-Clark. Quien había sufrido de adolescente las consecuencias de uno de los planes, siendo desplazado del lugar donde había vivido desde los seis años en Greenwich Village, en La Guardia Place, hasta que fue tomada por la extensión de New York University, y después en el *107 West 11th Street*, entre la *6th* y la *7th Avenue*. Era un periodo en el que los pequeños comercios eran sustituidos por altas torres. Un plano publicado por el New York Times en 1952, muestra la realización de trabajos de construcción junto a su puerta, por lo que debió haber crecido rodeado de demoliciones, construcciones y la oposición de su comunidad a estas obras que formaban parte de los proyectos urbanísticos de Robert Moses. De hecho, el colectivo de vecinos, mediante una campaña de recolección de firmas, consiguió paralizar parte del proyecto⁹⁷.

Después, cuando Matta-Clark llegó de nuevo a la ciudad, tras haber estudiado en Cornell, se instaló a unos metros de la casa de su infancia donde la comunidad artística se había radicalizado debido al plan del Lower-Manhattan Expressway.

Este pretendía construir una vía exprés sobre el bajo Manhattan. Era una carretera elevada de ocho carriles que se extendería desde el río Este hasta al río Hudson, conectando el Tunel Holland en el lado oeste y los puentes de Williamsburg y Puente de Manhattan al este. La construcción de la carretera hubiese requerido que muchas estructuras históricas fuesen destruidas, y se estimaba que hubiese desplazado a 1.972 familias y 804 empresas. Los barrios más afectados hubieran sido el Soho y Little Italy⁹⁸.

Una pequeña sección fue terminada, pero el plan se abortó por la oposición de la población, instigada principalmente por Jane Jacobs. Los argumentos para la defensa del proyecto de Robert Moses eran los siguientes:

The route of the proposed expressway passes through a deteriorating area with low

⁹⁷ ATTLEE, James, *op.cit.*, pp. 136–161.

⁹⁸ HUNT, Richard P., “Expressway Vote Delayed by City; Final Decision Is Postponed After 6-Hour Hearing” en *The New York Times*, 7 de diciembre, 1962. Disponible en <<http://query.nytimes.com>>. [Consulta: 02-02-2014].

*property values due in considerable part to heavy traffic that now clogs the surface streets. Construction of the expressway will relieve traffic on these streets and allow this locality to develop in a normal manner that will encourage improved housing, increased business activity, higher property values, a general rise in the prosperity of the area, and an increase in real estate tax revenues*⁹⁹.

Estas declaraciones dejarían claro que el fin era aumentar el precio de las casas y los impuestos recaudados por las mismas y no la calidad de vida de sus habitantes.

El trabajo realizado por Matta-Clark en estos barrios amenazados por planes urbanísticos parece corresponder al pensamiento de Henri Lefebvre o David Harvey, que habían influido en gran medida en los movimientos de izquierdas en las universidades durante la década de los años 60, “quienes pusieron de manifiesto el carácter político e ideológico de la producción del espacio dentro del sistema capitalista, poniendo en evidencia el funcionalismo moderno que dividía la ciudad en áreas funcionales preconcebidas y la rígida planificación urbanística que, detrás de su supuesto carácter neutral, escondía una de las estructuras ideológicas más potentes y eficaces”¹⁰⁰.

La obra, *Office Baroque* (1977) que había realizado en Amberes el año anterior, utilizando un edificio de oficinas que iba a ser demolido, estaría en la misma línea: “[T]here is an almost burlesque take on contemporary life under capital and its alienating, routinized existence. Tragicomic perhaps”¹⁰¹. Como también estaría en sintonía el proyec-

⁹⁹ “La carretera pasará por una área deteriorada con propiedades de muy bajo coste, debido principalmente al tráfico que actualmente bloquea las calles. La construcción del *expressway* mejorará el tráfico y permitirá que la localidad se desarrolle de manera natural, aumentando el valor de las casas y un incremento general de la prosperidad del área, que también aumentará los impuestos recaudados por los bienes inmobiliarios” (trad. Linarejos Moreno). MATIN CHATELAIN, Phillipe, “The NYC That Never Was: Robert Moses’s Lower Manhattan Expressway (LOMEX)”, *Untapped Cities*, 11 septiembre 2013. Disponible en <<http://untappedcities.com>>. [Consulta: 06-15-2014].

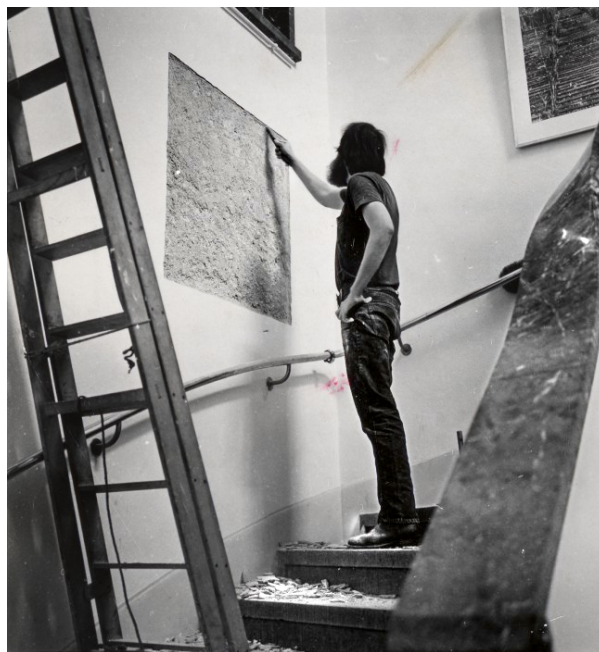
¹⁰⁰ AAVV, *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Manuel Borja-Villel (ed.). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Siruela, 2014.

¹⁰¹ “[S]uponiendo una casi burlesca aproximación a la vida contemporánea bajo el capitalismo y su alienadora y rutinaria existencia, trágicocómica, quizás” (trad. Linarejos Moreno) FER, Briony, “Celluloid Circus. Gordon Matta-Clark’s Color Cibachromes” en *Gordon Matta Clark: You Are the Measure, op. cit.*, p. 138.

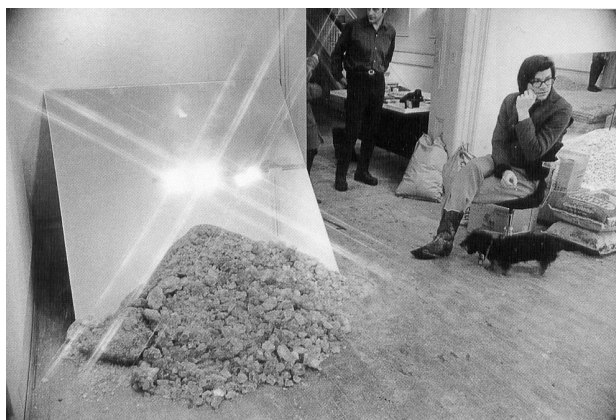
to *Fake States* conocido como *Reality Properties* o *Realty Properties* (1973-1974), con el cual se dedicó a comprar pequeñas propiedades que en realidad eran inaccesibles, otra demostración más de aquellos magníficos planes urbanísticos e inmobiliarios regidos por cifras económicas, para los cuales el ciudadano era indiferente.

Matta-Clark, escribió: “*If needed we work to disprove the common belief that all starts with the plan [...] There are forms without plans —dynamic orders and disorders*”¹⁰². Una afirmación que reivindica la ciudad como un organismo vivo sujeto a transformación y cambio, rechazadora de los planes impuestos que no responden obligatoriamente a las necesidades del pueblo, sino a la función productiva del sistema capitalista. El temor a las fuerzas incontrolables de la naturaleza es sustituido por el temor a las fuerzas incontrolables de la economía y los intereses capitalistas, capaces, como la naturaleza, de crear ruina a su paso.

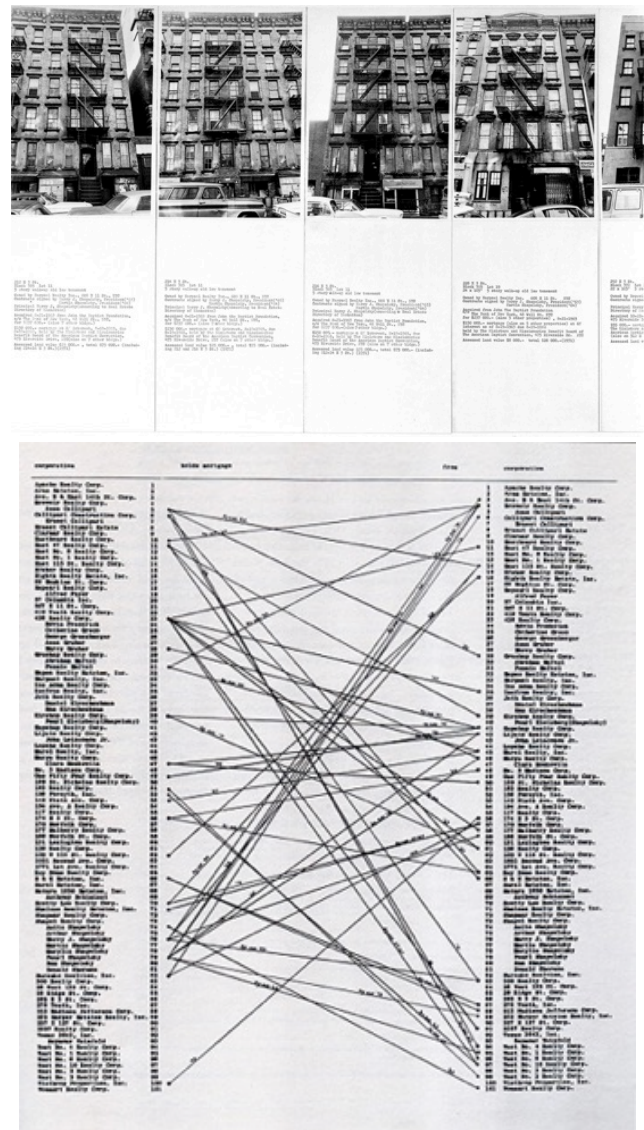
¹⁰² “Si es necesario, trabajaremos para desmontar la común creencia de que todo empieza en el plan [...]. Hay formas sin planes, dinámicos órdenes y desórdenes”. (trad. Linarejos Moreno). MATTA-CLARK, Gordon, *Cuaderno de Notas*, Legado de Gordon Matta Clark, depositado en el CCA, Montreal.



45. Lawrence Weiner, *36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*, 1969, intervención en el espacio. Obra incluida en la exposición *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern. Fotografía de Shunk Kender. Imagen extraída de: <www.e-flux.com>.



46. Robert Smithson, *Mirror Displacement: Cayuga Salt Mine Project*, 1969, escombros y espejo. Instalada en el A.D White House en la Universidad de Cornell como parte de la exposición *Earth*. Imagen extraída de: <<http://grupaoak.tumblr.com>>.



47. Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971*, nueve foto-estáticas, 142 fotografías en gelatina de plata y ciento cuarenta y dos fotocopias. La pieza debía ser incluida en la exposición del artista (cancelada) en el museo Guggenheim en 1971.

7. LO SUBLIME ECONÓMICO

Cuando la naturaleza se funde con las construcciones creando una obra nueva, el hombre observa el resultado con admiración. Cuando las fuerzas naturales demuestran su poder arrasador, observa con temor y respeto cómo la naturaleza ha retomado sus derechos, volviendo a su estado original lo que había modificado el hombre. Pero, ¿qué ocurre cuando son las fuerzas del sistema capitalista las que tienen la capacidad de destrucción? El artista como individuo se revuelve, reclama su derecho a ser, a existir, a manifestarse, creando sobre los restos, encontrando una forma de habitar y permanecer en aquellos lugares que los movimientos económicos se empeñan en hacer desaparecer. Se trata de un poético acto de resistencia ante el espacio y los modos de vida desvanecidos.

Poco importa que los edificios sucumban, queda la documentación, aquella que atestigua el lugar social y humano que desaparece y que es mucho más que una estructura arquitectónica. Por eso, es importante que el individuo/ artista o su huella/obra aparezcan, ya que es la documentación la que le permitirá permanecer para siempre o, al menos, hasta que el propio material de documentación devenga también ruina.

Salvando las distancias geográficas, el proyecto hidráulico de Las Tres Gargantas (*The Three Georges Dam*) en el río Yangtse en el 2009, de 185 metros de altura, que ha inundado 1084 km² de tierra y desplazado al menos 1,4 millones de personas, causando graves problemas medioambientales y sociales, parece haber tenido resultados artísticos similares¹⁰³.

En las últimas décadas, las representaciones de demoliciones, ruina y decadencia en la cultura visual china se han multiplicado debido, según Xavier Ortells-Nicolau a las demoliciones generalizadas producidas por los programas de renovación urbana, consecuencia de las reformas económicas de los últimos tiempos¹⁰⁴. El autor, en su

¹⁰³ HVISTENDAHL, Mara, "China's Three Gorges Dam: An Environmental Catastrophe" en *Scientific American* (25 de marzo 2008). Disponible en <<http://www.scientificamerican.com>>. [Consulta: 05-04-2003].

¹⁰⁴ ORTELLS-NICOLAU, Xavier, "Nuirs. Strange Ruins". Disponible en: <<http://nuirs.wordpress.com>>. [Consulta: 05-04-2013].

ensayo *Ruina y demolición en los campos artísticos e intelectuales de la modernidad china*, explica brillantemente cómo esta combinación entre progreso político y mentalidad destructiva alcanzarían su clímax en el pensamiento de Mao Zedong, quien en su ensayo *Acerca de una Nueva Democracia* (1939) establecería el principio de “Destruye lo antiguo y establece lo nuevo”¹⁰⁵. Un pensamiento que estaría en sintonía con la imagen del progreso que describe Walter Benjamin en “Sobre la historia”:

Hay un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad¹⁰⁶.

A consecuencia de la *Presa de las tres gargantas* se inició la demolición de los edificios de los pueblos que iban a ser inundados y con ello el éxodo obligado de sus habitantes. Más allá de la numerosa fotografía documental que registró este proyecto de ingeniería sin precedentes, un número importante de artistas se esforzaron en escenificar distintas actitudes cotidianas dentro de los edificios en vía de demolición o desalojo.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter, "On the Concept of History", *Gesammelte Schriften I*, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main, 1974. Traducción al español extraída de: BENJAMIN, Walter. "Sobre el concepto de Historia", *Obra Completa, Libro I, vol. 2*, Alfredo Brotons Munoz (trad.) Madrid: Abada, 2008, p. 310.

Las acciones realizadas por estos artistas devienen un acto poético de resistencia que dignifica, en cierta manera, la existencia de 1,4 millones de desplazados luchando por habitar, actuando como un paliativo.

El caso de la *Presa de las Tres Gargantas*, construcción de la primera década del siglo XXI, a pesar de ser concebida en los años cuarenta del siglo anterior, puede contemplarse como un caso similar al que hizo que algunos artistas, como Francesca Woodman, Gordon Matta-Clark o Robert Overby, comenzasen a utilizar la ruina en un sentido constructivo, resistiendo con sus actos artísticos a la desaparición de unos espacios sociales que los planes urbanísticos del momento querían erradicar. También, en Estados Unidos, en Los Ángeles, Robert Overby tomaría como punto de partida de su obra los edificios abandonados próximos a la zona en la que habitaba.

La manera de abordar la arquitectura difiere en muchos aspectos de Matta-Clark, seguramente porque cada uno de ellos hablaba —aunque fuese desde los intersticios, vacíos, opuestos y extrarradios— de disciplinas diferentes.

Matta-Clark escribió en una de sus notas que su interés se focalizaba en: “*a simple manipulation of metaphorical ideas loosely related to a specific category in this case architecture*”¹⁰⁷. Aunque Robert Overby no hiciese declaraciones al respecto, se podría decir que su trabajo es “una simple manipulación de ideas metafóricas vagamente vinculadas con una categoría específica. En este caso, pintura”. Overby comenzó en 1970 a intervenir y realizar moldes de elementos arquitectónicos, por ejemplo, *Madonna Door* (1970) y *Concrete Screen Door* (1970). A finales de 1971, había realizado compulsivamente unos 116 vaciados, junto a otro tipo de obras de muy diversa índole en las que predominaba la pintura.

En su ecléctica práctica, algunos de sus cuadros dan las claves fundamentales para entender estos dos años de compulsiva intervención en el espacio. Su obra *Clean Window* (1972) muestra una pintura al óleo envejecida, en la que se ha realizado una limpieza del barniz en una pequeña porción cuadrada, sin quedar muy claro si la pintu-

¹⁰⁷ “Una simple manipulación de ideas metafóricas vagamente vinculadas con una categoría específica. En este caso, arquitectura”. (trad. Linarejos Moreno) MATTA-CLARK, Gordon, *Sin título [Nota escrita a mano acerca del tema de Anarquitectura]*, 1973-1976. Patrimonio de Gordon Matta-Clark en depósito en el centro Canadiense de Arquitectura, Montreal.

ra ha sido recuperada o realizada por el propio Overby. En su obra *Princess Restoration* (1973) muestra la restauración de un cuadro. La mayoría de las obras realizadas con anterioridad a 1970 y con posterioridad a 1971 son pictóricas.

Tan diversa práctica parecería más bien un manual de habilidades, si no fuese porque el propio Overby catalogase concienzudamente todas las obras realizadas en su libro autoeditado, *336 to 1. August 1973-July 1969* que sería publicado en 1974¹⁰⁸. En él, como su título indica, recopilaría en orden cronológicamente inverso las obras realizadas entre 1969 y 1973. De él deducimos que tal yuxtaposición de obras era plenamente intencionada y que los moldes arquitectónicos se encuadrarían en el mismo curso de lo que había antes y después en el catálogo, es decir pintura, pátina y tiempo.

La goma de látex que debía haber visto en artistas contemporáneos como Eva Hesse o Bruce Nauman y con la que seguramente estaba experimentando a modo de ejercicio escolar, debió resultar un material perfecto para atrapar la pátina, ya que la superficie pictórica se desprendía fácilmente quedándose adherida al látex. Como indica Terry R. Myers:

*Overby's discovery of latex rubber clearly was a watershed: it allowed him to work like the painter he always considers himself to be while also enabling him to document (like a photographer or printmaker, not mention a filmmaker) his world not only as it actually was but also as it would be*¹⁰⁹.

Con este “podía ser”, Terry debía referirse a los pigmentos y cierta manipulación con la que terminaría sus moldes de látex. Las obras tendrían al mismo tiempo una forma verdadera y falsa, el sello de autenticidad que daba el tiempo a las obras de arte.

¹⁰⁸ OVERBY, Robert, *336 to 1, August 1973-July 1969*, primera edición 1974. Zurich: JRP/RINGIER, 2013.

¹⁰⁹ “El descubrimiento de la goma de látex para Overby fue claramente un manantial: permitiéndole trabajar como el pintor que siempre se consideró ser, al mismo tiempo que le posibilitaba documentar (como un fotógrafo, un grabador o un director de cine), su mundo, no solo como era, sino también como podía ser” (trad. Linarejos Moreno). MYERS, Terry R, “Robert Overby. About When” en *Robert Overby: About When*, Londres: Haunch of Venison, 2004, p. 1.

Este carácter supuestamente ficcional, debió ser el que despertó las antipatías del resto de los artistas de la galería John Weber, conocida por su compromiso con los artistas posminimalistas, *poveras* y conceptuales. Overby realizó su primera exposición colectiva en Nueva York en 1971 y habría realizado su primera individual, si no fuese porque el resto de los artistas de la exposición representados por la galería, Carl Andre, Dan Flavin, Richard Haas, Dale Henry, Jeffrey Lew, Sol LeWitt, Robert Ryman, Fred Sandback, Robert Smithson and Kenneth Snelson no apreciaron la obra que Overby exponía en *Manhole Cover* (1971) Quizá, consideraron que la actitud de Overby no era la adecuada, demasiado “falsa”, demasiado vinculada con la tradición pictórica, con sentido del humor, dispersa¹¹⁰.

Este carácter ficticio que tanto disgustó, podría haber sido entendido como una capa más de documentación, pero no era del gusto de la época. Si consideramos sus moldes de látex como una estratigrafía temporal de la historia de lo acontecido en el lugar, los pigmentos y la pintura de Overby corresponderían a la última capa documental de la muestra, representando el espacio que nace del cruce entre el lugar real, cargado de una memoria ajena y el espacio utópico del propio Overby, representado en forma pictórica. Es precisamente, esta capa, la que posibilita que el artista reivindique la importancia de la propia historia.

Se trataría entonces de un caso de pintura documental, desprendida al hacer el arranque del molde, impregnada de la pátina del tiempo, albergando un doble potencial narrativo. Por un lado, atribuido a los habitantes del espacio y, por otro, las acciones y la historia del propio Overby. Una apariencia que, como ya habíamos visto, por un momento parecía dar el sello de autenticidad a una obra de arte y que podía reproducirse artificialmente en el estudio si no lo tenía y que podía anular su apreciación.

A diferencia de Matta-Clark, Overby no documenta generalmente, mediante fotografía o vídeo, su trabajo incluyéndose a sí mismo. De hecho, existe únicamente un solo documento de la acción de la extracción de un molde, entre la centena realizada. Por lo desenfadado de estas fotografías, incluso diríase cómicas, no parece que Overby

¹¹⁰ RIMANELLI, David, “The Two Lives of Robert Overby”, en *Robert Overby: About When*, Londres: Haunch of Venison, 2004, p. 7.

quisiese considerarlas como una obra en sí. Realmente, tendría otra forma de habitar sus obras: que su presencia fuese leída a través de la huella de su pintura.

Pero, ¿qué pudo hacer que Robert Overby —cuya práctica hasta 1970 en nada parecía vinculada a la arquitectura o la memoria— comenzase a pintar atrapando la memoria de las estructuras arquitectónicas en sus moldes de látex? Y sobre todo, ¿cuál es el fenómeno que ha hecho que este artista que prácticamente no expuso durante su vida empezase una magnífica carrera a partir de 1993, para convertirse definitivamente en artista de culto a partir del 2007?

Como en el caso de Matta-Clark al verse enfrentado de adolescente a los procesos de demolición de Greenwich Village y, posteriormente, a los planes del Lower Manhattan Expressway, Robert Overby se vio enfrentado a la inminente desaparición de un elemento emblemático de su comunidad, su propia universidad, *The Chouinard Art Institute*, donde se graduó en 1970. No hay que olvidar que aunque Overby fuese casi una década mayor que Matta-Clark no se enrolaría en esta institución hasta 1966, por lo que ambos salieron de sus respectivas estructuras académicas en el mismo momento histórico.

La escuela cerraría definitivamente en 1972 y los alumnos eran conscientes de su próximo cierre, desde que en 1968 entrase en el centro la última promoción¹¹¹. Leyendo documentos y anécdotas de los alumnos de entonces, se percibe el tono de nostalgia e indignación ante el cierre definitivo de la que fuese la escuela más importante e influyente de Los Ángeles durante 50 años.

Entre los sucesos que cuentan los alumnos de estas últimas generaciones está el hecho de que, dadas las dificultades económicas que corría la escuela en sus últimos días, se invitó a los alumnos a que pintaran sus propias clases, proporcionándoles materiales como pinturas y pinceles. Por lo visto, aquel encargo terminó en un caótico resultado ya que cada alumno hizo lo que quiso con la pintura, incluso lanzársela de unos a otros, a través de los pisos¹¹². Robert Overby debió haber participado en aquella

¹¹¹ Para una consulta de los años y los alumnos y profesores con los que estudió Robert Overby véase “California Institute of the Arts Archival Collection” en *Online Archive of California (OAC)*. Disponible en <<http://www.oac.cdlib.org>>. [Consulta: 10-07-2014].

¹¹² HERNÁNDEZ, Bob, “The Last Days of Chouinard Art Institute” en *The ARTree Community Arts*

acción, seguramente al mismo tiempo que comenzaba a experimentar con los materiales “anti-forma”.

El término *Antiform* fue empleado por primera vez por Robert Morris como título de un artículo que publicase en la revista *ArtForum* en abril de 1968, tras una exposición organizada en la galería Leo Castelli, *Nine at Leo Castelli* y en la que incluiría artistas como Richard Serra, Eva Hesse, Alan Saret o Bruce Nauman. Todas las esculturas presentadas estaban realizadas con materiales que desafiaban la noción de gravedad (goma, cable, ropa, etc.) El artículo de Robert Morris marcaría la primera declaración de arte procesual que desde entonces quedaría diferenciado del arte “minimal”, circulante entonces en los circuitos artísticos¹¹³.

No parece descabellado pensar que los primeros moldes en látex de estructuras arquitectónicas realizados por Overby nazcan de este encuentro, del enfrentamiento a la superficie pictórica cargada de memoria, de la arquitectura de este edificio emblemático que pronto desaparecería, con la propia pintura, aquella ofrecida a los alumnos para corregir el deterioro del edificio y que aprovecharían para demostrar que debían ser tenidos en cuenta. Una pintura que más tarde sustituiría en su práctica “antiforma” con un material como el látex, capaz de atrapar la pátina del edificio.

Por tanto, parece que el surgimiento de la ruina como proceso a finales de los años 60 del siglo XX, se debe por una parte a la reivindicación de los espacios residuales y marginales de la ciudad como espacios de construcción social. Por otro, a la experiencia personal que despertó la crítica a un capitalismo avanzado que había alcanzado todos los niveles de la experiencia humana y que por medio del movimiento moderno y la arquitectura funcionalista y sus planes urbanísticos estaban haciendo desaparecer la comunidad local y el espacio público, tal y como se conocía hasta entonces.

Unos planes urbanísticos que no tenían en cuenta al ciudadano y que respondían a la función del rendimiento económico, condenando a los habitantes de partes importantes de los barrios más históricos al desarraigo. Esta insatisfacción en el sistema que no les representaba se ve además corroborada por el comienzo de la desigual-

Center. Disponible en <<http://theartree.org/in-the-news>>. [Consulta: 10-07-2014].

¹¹³ MORRIS, Robert, “Antiform” en *Artforum* (abril 1968). También disponible en: <<http://artforum.com>>.

dad económica en Estados Unidos. Hasta mediados de los años 60, la subida de los ingresos de una familia media y el de la productividad del país estaban íntimamente relacionados. A partir del año 1971, la subida de la productividad del país comenzará a desvincularse de los ingresos de una familia media, hecho que apenas ha variado desde entonces hasta ahora¹¹⁴.

La ruina con la que se vieron obligados a convivir los habitantes de estos barrios en remodelación hizo que los artistas que a menudo se refugiaban en ellos, dado el bajo precio, la posibilidad de tener espacios mayores y la capacidad de escapar a la experiencia reificada de la sociedad del espectáculo¹¹⁵, dejaran de contemplar la ruina como habían venido haciendo desde el Renacimiento, para utilizarla en un sentido lúdico, constructivo, terapéutico (*healing*) y revolucionario.

Esto fue propiciado gracias al camino abierto, desde finales de los años 60, por la crítica a la arquitectura funcionalista y el modernismo:

Tomando como ejemplo los juegos de niños como elemento vertebrador del hábitat y de un paisaje urbano mas cívico y lúdico [...] abrió la creciente consideración de la ciudad como un playground, remitiendo a las excursiones dadaístas y al deambular surrealista y, más concretamente a los recorridos letristas de inicios de los años 50, predecesores de la práctica lúdica de la deriva que retomará la Internacional Situacionista¹¹⁶.

La práctica lúdico-constructiva ejercida por los artistas, a través la ruina, no sería más que una versión adulta del *junk playground*. Un tipo de parque que fue imaginado por el paisajista danés Carl Theodor Sorensen en 1935 y que fue fabricado por primera vez en 1943 en Copenhague, generalizándose después de la Segunda Guerra

¹¹⁴ GORDON, Colin, "A Political History of American Inequality", Growing Apart. Disponible en <<http://public.tableausoftware.com>>. [Consulta: 14-07-2014].

¹¹⁵ DEBORD, Guy. *La Société Du Spectacle*. París: Gallimard, 1992.

¹¹⁶ Cita extraída del texto introductorio a una de las secciones de la exposición *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Manuel J. Borja-Villel, Tamara Díaz y Teresa Velázquez. Tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Reina Sofia en el 2014.

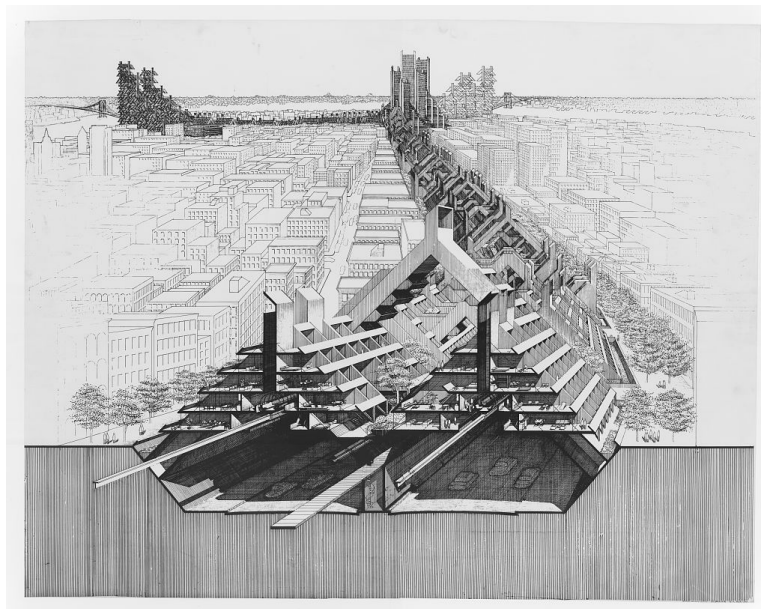
Mundial en ciertos sitios bombardeados¹¹⁷. Una forma de superar el trauma mediante el juego, que se convertiría, además, en un poderoso símbolo de resistencia, ya que la vida y su impulso constructivo era capaz de devolver la vida a los fragmentos muertos, bajo la forma de la ruina.

Por otra parte, el postulado modernista que consideraba que la forma debía servir a la función, hace despreciar cualquier tipo de memoria. El funcionalismo en su pragmatismo minusvalora cualquier tipo de planteamiento anterior o diferente a él, borrando las trazas de cualquier oponente. Esta fue una de las reivindicaciones de Colin Rowe, uno de los primeros adversarios del modernismo, quien en su obra *Collage City* eligió una serie de ciudades de estructura exitosa y tras analizar su urbanismo concluyó que se debía a un proceso continuo de divisiones, encuentros, añadidos, recubrimientos y contagios de ideas diferentes pertenecientes a varias generaciones¹¹⁸.

Puede parecer que en las primeras manifestaciones de la ruina como proceso lo que encontramos es una doble crítica a la modernidad y al funcionalismo, pero también hallamos, una muestra del proceso de destrucción del espacio público y social ligado a la memoria. Ambos, reclaman la dignidad del individuo más allá del objeto de producción dentro del sistema capitalista que resiste a la reificación. Una reclamación de un derecho básico el “habitar” pero no en una máquina, sino en un lugar que les reconcilia con el mundo, un lugar cargado de memoria que da significado a su existencia. La documentación de la utilización de la ruina como proceso, en la cual el artista queda registrado porque está presente personalmente o porque percibimos su huella, resultará una victoria poética. Aunque sea a través de un documento que subrayará su presencia, que mostrará que estuvo allí y que no fue tan solo una cifra. Se trata de considerar que es una manifestación de su humanidad.

¹¹⁷ ALLEN OF HURTWOOD, Lady, “¿Por qué no utilizáis así nuestras zonas bombardeadas?” en *Playgrounds. Reinventar la plaza*, Manuel Borja-Villel (ed), Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Siruela, 2014. p. 74.

¹¹⁸ ROWE, Colin; KOETTER, Fred, *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1978.



48. Paul Rudolph, *Lower Manhattan Expressway, New York City. Bird's-Eye Perspective Section. Rendering*, 1970, dibujo, 97 x 122 cm. Archivo digital del original disponible en la Librería del Congreso de Estados Unidos: www.loc.gov/pictures/item/2010648302.



49. Chen Qiulin, *Hometown*, 2009, video, 16 min, 37 sec. Imagen extraída de: <<http://hammer.ucla.edu>>.



50. *Lollard Adventure Playground (or Junk Playground, on the site of a bombed school)*, 1948. Imagen extraída de: KOZLOVSKY, Roy, “Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction” en *Designing Modern Childhoods: History, Space and the Material Culture of Children; An International Reader*, Marta Gutman y Ning de Coninck-Smith (ed.). New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.



51. Anónimo, *Camberwell Junk playground on the site of a bombed church*, 1948, fotografía. Publicada por primera vez en: Times Educational Supplement, 5 June 1948. Imagen extraída de: Kozlovsky, Roy. "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction." In *Designing Modern Childhoods: History, Space and the Material Culture of Children; An International Reader*, Marta Gutman y Ning de Coninck-Smith (ed.). New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.



52. Gordon Matta-Clark, *Fire Child and Pig Wall*, 1971, acción realizada bajo el puente de Brooklyn, construcción de un muro de basura y asado de un cerdo. Imágenes extraídas de: <www.sohomemory.com>.

8. CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS (I) EL DESPLAZAMIENTO DEL ESPACIO FÍSICO HACIA EL EMPLAZAMIENTO SOCIAL

Estableciendo la naturaleza simbólica de su objeto, la antropología social no pretende pues desentenderse de las realia. ¿Cómo hará ya que el arte, donde todo es signo, utiliza intérpretes materiales? No se puede estudiar a los dioses ignorando sus imágenes, los ritos sin analizar los objetos y las sustancias que fabrica o maneja el oficiante, las reglas sociales independientemente de las cosas que les corresponden. La antropología social no se atrinchera en una parte del dominio de la etnología, no separa cultura material y cultura espiritual. En la perspectiva que le es propia —y que nos será preciso situar— les concede el mismo interés. Los hombres se comunican por medio de símbolos y de signos; para la antropología, que es una conversación del hombre con el hombre, todo es símbolo y signo que se ubica como intermediario entre dos sujetos¹¹⁹.

Claude Lévi-Strauss.

La ruina como proceso se configurará a finales de la década de los 60 como una estrategia de resistencia ante la pérdida del espacio social y personal que los mecanismos económicos del sistema capitalista bajo el envoltorio modernista querían hacer desaparecer. “*You are the measure*”¹²⁰, escribiría Matta-Clark en otra de sus tarjetas a propósito de *Anarquitectura*. Una afirmación que reclamaba un “*You*” específico, determinado, real y subjetivo, en oposición al lema de Le Corbusier, “*Man is the measure*”, poseedor de un sentido ideal, abstracto e indeterminado. La ruina como proceso se configurará a partir de entonces como un mecanismo de curación (*healing*) que hará

¹¹⁹ Extracto de la lección inaugural dictada por Claude Lévi-Strauss en el Collège de France, 1960 el 5 de enero de 1960 al hacerse cargo de la cátedra de Antropología Social fue publicada originalmente en el *Annuaire del Collège*, traducción del francés realizada por Carlos Rafael Giordano aparecida en LÉVI-STRAUSS, Claude, *Elogio de la Antropología*. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.

¹²⁰ RIOS, Mónica; LABBE, Carlos (eds.), *op. cit.*, p. 30.

que el individuo pueda superar el trauma del desarraigo y la reificación mediante el rito.

Desde mediados hasta el final de los años 70, algunos artistas como Gordon Matta-Clark, Alan Saret, Dennis Oppenheim o Francesca Woodman realizaron obsesivamente acciones, *performances* o intervenciones en espacios en ruinas. Sus trabajos han sido tratados en el contexto de las prácticas *posminimal*, las conexiones con el *earth art*, la entropía de Robert Smithson, el *body art* y las prácticas feministas, todas ellas fuertemente influenciadas por los mecanismos rituales y procesuales del arte *povera*.

Para crear un marco desde el que poder profundizar en las razones que pudieron haber conducido a estos artistas a elegir estos espacios marginales y en desuso para realizar sus prácticas, es necesario conectarlo con algunas corrientes filosóficas del momento que, con una perspectiva antropológica, superarían las concepciones fenomenológicas del espacio, para abordarlo desde una perspectiva de emplazamientos sociales. Defendiendo que es este marco el que crearía las condiciones para que la ruina fuese considerada el escenario “necesario” de una práctica artística focalizada en un “proceso” —entendiendo este no solo en un sentido artístico, sino también personal, político y social— cuya resolución o fin quedaba excluido del interés de la investigación. Lo que les llevaría irremediabilmente a una obsesiva exploración de la liminaridad y —por las razones que veremos más adelante— de esta en la ruina.

Cinco años después de su muerte en 1986, el trabajo de Francesca Woodman fue expuesto por primera vez de manera retrospectiva en una exposición organizada por Ann Grabhart. Los textos críticos de Abigail Solomon-Godeau y Rosalind Krauss que contenía el catálogo, determinarían cómo su trabajo iba a ser concebido por el público en los próximos decenios¹²¹. Las fotografías de Francesca Woodman “*entered into the contemporaneous discourse feminism —because she was a woman, because she used her body in her work, and because those were the times*” suponiendo, sin duda, una chaqueta muy rígida desde la que leer su trabajo¹²².

¹²¹ KELLER, Corey, “A Portrait of the Artist as a Young Woman” en *Francesca Woodman*. San Francisco: Museum of Modern Art/D.A.P., 2011, p. 170.

¹²² “[E]ntrarían en el discurso contemporáneo feminista —porque era mujer, porque utilizaba el cuerpo en su trabajo, y porque esos eran los tiempos” (trad. Linarejos Moreno). BLESSING, Jennifer, “The

Ninguno de los textos publicados entonces, ni la múltiple biografía que ha aparecido posteriormente, hacen prácticamente referencia a las razones y posibles significaciones de la ruina, como elemento constante en su trabajo. Tampoco intentan contextualizar su práctica con relación al panorama de otros artistas que en la misma época trabajaban con arquitecturas obsoletas, tanto en la ciudad de Nueva York, como en el exterior¹²³.

Cuando Francesca Woodman comienza a trabajar en espacios abandonados hacia 1975, estamos en el mismo momento en que Gordon Matta-Clark dejaba de hacer sus míticos *cuttings* de manera clandestina en espacios abandonados o alternativos de Nueva York, para realizarlos en proyectos institucionales, internacionalmente reconocidos y con una larga audiencia. En 1975 Matta-Clark comenzaría a trabajar en su mítico *Conical Intersect* en la polémica reforma urbana de una zona central de París, también denominada *Plateau de Beaubourg o Le Halles* justo al lado de donde se estaba construyendo el centro Pompidou, diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. No existen documentos que atestigüen el conocimiento por parte de Woodman de las prácticas de Matta-Clark, pero dada la fuerte proyección internacional que estaban tomando los proyectos de este último, las fuertes conexiones de su familia con la escena del arte contemporáneo de Nueva York y la implicación de la familia Solomon tanto en los proyectos de Matta-Clark como con el *Pattern Movement* al que pertenecía su padre, parece poco probable que le fuesen absolutamente desconocidas¹²⁴.

Geometry of Time: Some Notes on Francesca Woodman's Video", *Ibid.*, p. 197.

¹²³ Para una profundización sobre la extensa bibliografía que existe de Francesca Woodman, consultar BRYAN-WILSON, Julia, "Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman", *Ibid.*, pp. 188-192. El ensayo académico: Francesca Woodman and The Kantian Sublime de Claire Raymond, intenta abordar el uso de la ruina por parte de Woodman, pero tan solo como una representación alegórica de la disolución del marco, sin hacer referencias a otros artistas contemporáneos que también la utilizaron.

¹²⁴ Para estudiar estas conexiones véase SWARTZ, Ann, *Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art 1975-1985*. Nueva York: Hudson River Museum, 2007; KELLER, Corey, "A Portrait of the Artist as a Young Woman" en *Francesca Woodman, op. cit.*, y SUSSMAN, Elisabeth (ed.), *Gordon Matta Clark: You Are the Measure, op. cit.*

Rosalind Krauss en su texto *Problems Sets* (1986), adoptó una perspectiva exclusivamente formalista, resaltando el hecho de que la práctica artística de Woodman fue realizada mayoritariamente resolviendo los problemas que le proponían como estudiante en la Rhode Island School of Design (RISD)¹²⁵, pero cuando volvió a publicar el texto en 1999, en el libro *Bachelors*, cambia el enfoque abordando las complejas relaciones entre misoginia y surrealismo, al que considera “una forma perversa de feminización”¹²⁶.

Si atendemos a los argumentos de su primer texto, podríamos identificar que los escasos títulos de las fotografías de Woodman —ya que la mayoría de las obras carecen del mismo— como *Directing Lightning*, *Depth of Field* y *Space 2* que realizase en Rhode Island suponen un intento de resolución de problemas académicos¹²⁷. Entre ellos, el título *Space2* aparece en muchas más ocasiones, cabe deducir que, asignado por la escuela o no, el espacio suponía para Woodman un problema que merecía una mayor consideración. Visto de otro modo, era consciente de que el estudio del espacio sobrepasaba el enfoque formal que ofrecía el legado pedagógico de la modernidad que entendía la fotografía como un conjunto de cualidades formales que son específicas al medio:

Que esas propiedades son tan formales como objetivas, que son lo que el artista busca tras la casualidad de la apariencia, que se trata de roles igualmente objetivos de armonía compositiva o de contraste, que existe —en pocas palabras— un lenguaje formal susceptible de aprenderse y hablarse... ése es

¹²⁵ KRAUSS, Rosalind, “Problem Sets” en *Francesca Woodman: Photographic Work*, Ann Grabhart (ed.). Wellesley, MA/ Nueva York: Wellesley College Museum Hunter College Art Gallery, 1986, p.41. Traducido al español y reproducido en “Problem Sets” (Planteamiento y resolución de problemas) en *Francesca Woodman: retrospectiva* [Espacio AV, Murcia, 26 feb-17 mayo 2009]. Murcia: Espacio AV, 2009, pp. 79–90.

¹²⁶ KRAUSS, Rosalind, “Claude Cahun and Dora Maar: By Way of Introduction” en *Bachelors*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 13. Citado en KELLER, Corey, “A Portrait of the Artist as a Young Woman”, *Francesca Woodman*, *op. cit.* p. 173.

¹²⁷ Excepto si es indicado de otro modo, la descripción técnica de la obras de Woodman ha sido extraída de la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en el 2011, así como del catálogo editado para la ocasión. KELLER, Corey (ed.), *Francesca Woodman*, *op. cit.*

el legado pedagógico de la modernidad. Un tipo de formación que elude, en la medida de lo posible, la subjetividad y que aborrece el deslizamiento prematuro en lo puramente personal¹²⁸.

Más adelante, dentro del mismo texto, Rosalind Krauss supera esta perspectiva puramente formalista, afirmando que Woodman “interioriza el problema, lo subjetiva, representándolo de la forma más personal posible”¹²⁹, impulsando en su trabajo el papel de la subjetividad, tan característica de los años setenta.

Pero cabría otro camino, además de este supuesto problema, abordado desde un punto de vista subjetivo (con el cual Rosalind Krauss describe la forma de trabajar de Woodman en el espacio) y la perspectiva puramente formal. Woodman formó parte de la primera generación de fotógrafos que fueron educados como artistas, cuando cursaron estudios de fotografía como una especialidad más, incluida en el currículo de Bellas Artes, ya que, hasta entonces, los fotógrafos se formaban en escuelas técnicas. Un programa que también incluía Historia, Antropología y Filosofía. Una generación con una misión elevada: su trabajo debía ser considerado como el de un artista y no solo como labor de un fotógrafo profesional. Un momento en el que el mercado fotográfico americano se desarrollaba rápidamente reflejando la aceptación social de la fotografía, un fenómeno que coincidiría además con el comienzo de la extrema valoración que tiene, hoy en día, el artista como profesor en Estados Unidos¹³⁰.

Dada la educación multidisciplinar que se ofrecía en la escuela, cabe deducir que cualquier cuestionamiento que también incluyera problemas relacionados con el espacio, fuese enfocado por los estudiantes desde un punto de vista transversal.

Efectivamente, el espacio constituía un problema que, desde mediados de los años sesenta y principios de los setenta, se le estaba prestando una especial atención,

¹²⁸ KRAUSS, Rosalind, “Problem Sets” [Planteamiento y resolución de problemas] *op. cit.*, p. 80.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁰ Corey Keller explica como esta forma de trabajar fue introducida por Harry Callahan y Aaron Siskind, directores que había entonces en el RISD y que desarrollaron un curriculum que derivaba de la Bauhaus, estableciendo una pedagogía que privilegiaba la expresión subjetiva alrededor de un problema. KELLER, Corey, *op. cit.*, pp. 173-174.

tanto en el campo artístico-estético, como en el filosófico y antropológico. A mediados de los años sesenta, el arte minimal desarrolló:

[E]l embrión procesual, en la medida que desplazaba el interés en la realización del objeto hacia el proyecto operativo de este [...] El carácter procesual y temporal que se fue apoderando de la práctica minimalista no solo afectó a la relación entre el creador y la obra, sino a las relaciones obra/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello suponía que, por primera vez, el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los observadores o espectadores de estas¹³¹.

Es en ese contexto de la puesta en valor del proceso y de las relaciones entre el creador/ espacio/obra/ espectador; características de la prácticas minimalistas y que serían continuadas en el minimalismo tardío o posminimalismo, que surgido desde la propia práctica minimalista suponía una contestación a sus experiencias formalistas;¹³² donde sería adecuado situar la obra de Francesca Woodman, más que una lectura perteneciente a un formalismo puramente fotográfico¹³³: “estas prácticas en su rechazo de la reducción minimalista auto-reflexiva incluían [entre otros] la reincorporación del cuerpo y de lo corporal en el arte”¹³⁴. Chris Townsend apunta:

¹³¹ GUASCH, Anna María, “La contestación al arte minimal” en *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 29.

¹³² *Ibid.*, p. 28.

¹³³ Para las relaciones entre el trabajo de Woodman y los artistas posminimalistas, entre otros, Gordon Matta-Clark, Eva Hesse y Richard Serra, consultar TOWNSEND, Chris, “Scattered in Space and Time” en *Francesca Woodman*. Londres: Phaidon, 2006, pp. 9-11, pp. 45-54. También, BAKER, George *et al.*, “Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell” en *Art Journal* 62, nº 2, 1 de Julio 2003. Nueva York: College Art Association, pp. 53-67. También disponible en <<http://www.jstor.org>>.

¹³⁴ KELLER, Corey, *op. cit.*, p. 83.

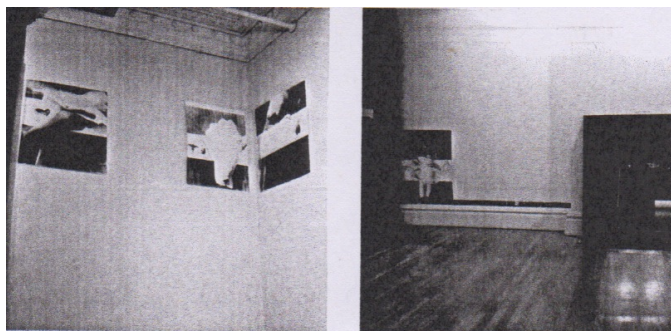
[H]er great talent was to deploy them in a critique of photography as a médium: her work even as it undertakes representation through photography, is fundamentally concerned with the processes and meanings of photographic representation. It is this that places her within a group of artists who have similar critical relationships to their own media, and whose formal affinity is rather one of a common attitude and central themes than shared médium or figurative tropes¹³⁵.

No solo porque su época y el lugar en el que desarrolló su práctica, es decir, un cierto contexto, lo atestiguan, sino porque Woodman así lo afirmaría, quizás no de manera oral o escrita, pero sí rotundamente mediante los planteamientos y problemas abordados en la “exposición de tesis” que presentó en la Woods Guerry Gallery, como trabajo final antes de graduarse en el RISD¹³⁶.

En ámbito académico americano, las exposiciones de tesis (*thesis exhibit*) se caracterizan porque los alumnos deben mostrar, mediante su obra, el sujeto de su investigación, “el problema”. Es decir, hay declaraciones expresas por parte de Woodman en las que muestra sus indagaciones, aunque estas no sean declaraciones orales o escritas, sino propiamente artísticas.

¹³⁵ “[E]l gran logro de Woodman fue desplegar una crítica de la fotografía como medio: su trabajo, a pesar de que lleva a cabo una representación a través de la fotografía, está preocupado fundamentalmente por los procesos y significados de la representación fotográfica. Esto la sitúa entre un grupo de artistas con relaciones críticas similares con su propio medio, y cuya afinidad es más bien una actitud común [...] más que un medio compartido” (trad. Linarejos Moreno). TOWNSEND, Chris, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁶ Puede consultarse su cronología de exposiciones entre otras publicaciones en TOWNSEND, Chris, *Ibid.*



53. Francesca Woodman, *Swang Song*, 1978, instalación compuesta de 5 fotografías 1 x 1m, multiples fotografías 5 x 7cm a la altura del techo y del suelo y espejo. Expuesta en la Wood-Gerry Gallery, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, 1978. Imagen extraída de : TOWNSED, Chris *Francesca Woodman*. Londres: Phaidon, 2006.

En la exposición que la galerista de la Woods-Gerry Gallery denominaría “Black Swang”, las relaciones entre el espectador y el artista y el espacio se hacen más presentes no solo por los formatos poco convencionales de sus fotografías y su disposición en la sala, —Woodman situó dos fotografías de gran formato a la altura del techo y ubicó otras de formato minúsculo a la altura del suelo, revelando con fuerza la altura de la sala y la propia pared— sino por la inclusión en el espacio expositivo de un espejo que obligaba al espectador a incluirse en la obra con el resto de los elementos. Por otra parte, la inusual posición cenital de la cámara —Woodman tomó las fotografías desde un agujero en el techo de su estudio— provocaba que el espectador tomase conciencia, no solo de la altura de la sala expositiva, sino también del techo del estudio de la artista.

En esta exposición, el espectador se ve envuelto en un juego de espacios que le lleva a encontrarse simultáneamente en el centro, por encima y en la base de la sala expositiva, mientras imagina el apartamento superior al estudio. Así, el espectador se observa como parte de la obra, en el espacio irreal del espejo. La difracción especular no puede ser mayor, adquiriendo dimensiones caleidoscópicas: “*The installation rende-*

*red Woodman's photographic explorations of the body in space this time in phenomenological terms, demanding the viewer's physical participation*¹³⁷.

El cordón del obturador fotográfico que vemos en las tomas, además de mostrar que Woodman actúa como fotógrafa y modelo, tiene algo de transmisión de energía, de experimento científico, como si no sirviese únicamente lanzar el mecanismo de la toma fotográfica, sino que es necesario también transmitir físicamente la energía desde el lugar que iba ser fotografiado, hasta al lugar desde el que se tomaba la fotografía.

A este respecto, Julia Bryan-Wilson, haciendo una “provisional historiografía de Woodman”, explica cómo Benjamin Buchloh sitúa su trayectoria en el ámbito de artistas de *performance* como Bruce Nauman y Hugo Ball o Claude Cahun¹³⁸, pero remarcando que lo que hace realmente extraordinario el trabajo de Woodman es transformar el proyecto de la fenomenología del minimalismo en uno fotográfico, en oposición al modelo escultórico¹³⁹:

*What might make Woodman's work unique, a complete transformation of the context out of which she emerges, is that her reading of Minimalism's engagement with space flips it into an excessive, desperate mode rather than a euphoria of bodily experience. That one can know oneself, that one is constituted in a constant, mobile transformation of one's own sensory experience of space and interaction with objects: this is the utopian project of phenomenology and Minimalism*¹⁴⁰.

¹³⁷ “Esta instalación transformaba las exploraciones del cuerpo en el espacio a términos fenomenológicos, pidiendo la participación física del espectador” (trad. Linarejos Moreno). KELLER, Corey, *op. cit.*, p. 181.

¹³⁸ BUCHLOH, Benjamin, “Francesca Woodman: Performing the Photograph, Staging the Subject” en *Francesca Woodman: Photographs 1975-1980*. Nueva York: Marian Goodman Gallery. 2004, citado en BRYAN-WILSON, Julia, *op.cit.*, pp. 187-195.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁰ “Lo que debió hacer el trabajo de Woodman único, transformando el contexto que le dió luz, fue su lectura del minimalismo, en la que su involucración con el espacio se transforma en un excesivo y desesperado amaneramiento, mas que una euforia por la experiencia corporal del espacio. Que uno puede conocerse a si mismo, como constituido por una constante y móvil transformación de su propia experiencia sensorial del espacio en relación con los objetos: este es el proyecto utópico de la fenomenología y el minimalismo” (trad. Linarejos Moreno). BAKER, George *et al.*, *op. cit.*, p. 65.

Además del contexto histórico de Woodman, su entorno personal contribuye a que conociese necesariamente los desarrollos de las investigaciones en torno al espacio y al proceso, llevadas a cabo por los artistas protagonistas del arte minimal y posminimal. Su familia tenía múltiples conexiones tanto con sus artistas, como con los personajes que actuaron como mecenas. Es el caso de Holly Solomon y Richard Serra, quienes participarían en la exposición *Antiform* organizada por Robert Morris, momento que marcaría el giro que el movimiento orientado hacia una consideración mayor de los procesos y las propiedades de las materias elásticas¹⁴¹.

Pero a finales de los años 70, el espacio deviene un problema de una particular consideración, no solo en el ámbito artístico, sino también en todas las ramas del saber: “podría decirse que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas actuales tienen lugar entre los piadosos descendientes del tiempo y los empedernidos habitantes del espacio”, apuntaba Michel Foucault, en la famosa conferencia, *Des espaces autres*, pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el Cercle d’études architecturales de París¹⁴²:

Pese a toda la red de conocimientos que permiten determinarlo o formalizarlo, el espacio contemporáneo todavía no está completamente desacralizado [...] sigue estando regido por una serie de oposiciones intocables, espacio público, espacio privado, espacio de la familia y espacio social, espacio cultural y espacio útil, entre el espacio del trabajo y el espacio del ocio, en todos ellos existe una sorda sacralización —habiendo sin embargo— [...] sustituido el emplazamiento a la extensión, que por su cuenta ya había reemplazado

¹⁴¹ Para estudiar las conexiones de la familia Woodman con los circuitos de arte contemporáneo, se pueden consultar entre otros TOWNSEND, Chris, *op. cit.*, p. 9 y BRYAN-WILSON, Julia, *op. cit.*, p. 193. Cabe señalar que durante su infancia, los padres de Francesca fueron profesores en la Universidad de Colorado en Boulder, acogiendo en su domicilio a prestigiosos artistas y críticos invitados. Entre 1965 y 1966, la familia residió en las inmediaciones de Florencia, mientras Betty Woodman disfrutaba de una beca Fulbright y George de una estancia investigadora, lugar en el que veraneaban desde hace tiempo y en el que más tarde se comprarían una granja. La familia acogía a artistas que venían con la beca Fulbright a Italia, entre otros Richard Serra quien se convertiría en un gran amigo de la familia y más tarde, su vecino en Nueva York.

¹⁴² FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes” (*Des espaces autres*), *op. cit.*, pp. 31-38.

a la localización. El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, cuadrículas¹⁴³.

Con estos argumentos, Michel Foucault superaría las consideraciones fenomenológicas fundamentales para el arte minimal, focalizadas en las cualidades del espacio: “que no es un espacio vacío, sino, por el contrario, un espacio que está cargado de cualidades, un espacio que tal vez esté lleno de fantasmas; el espacio de nuestra primera percepción, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones, posee en sí mismo cualidades que son como intrínsecas”, para pasar a considerar las relaciones entre estos espacios, que dan lugar a unos emplazamientos que según Foucault son “irreducibles entre sí, que no pueden superponerse”, por esa suerte de oposiciones intocables que había descrito anteriormente¹⁴⁴. Y es ahí donde describiría su famosa teoría sobre las heterotopías, definiéndolas como “unos emplazamientos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, aunque de una forma tal que se suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que se encuentran por ellos representadas, reflejadas, pensadas”¹⁴⁵.

Es en esta superación del espacio fenomenológico (que no oposición, ya que sus principales principios siguen estando incluidos), donde parece situarse la investigación de Francesca Woodman, ya que no solo se afana en poner en relieve las relaciones entre el espacio y la obra, el artista y el espectador, sino que en cada una de sus piezas lleva a cabo una profunda investigación acerca de los emplazamientos y las relaciones entre ellos.

Las obras de Francesca Woodman parecen encerrar al mismo tiempo ambos polos de esas supuestas “oposiciones intocables” de las que hablaba Foucault —que hacían que el espacio contemporáneo no se hubiese desacralizado del todo— suspendiendo, neutralizando, invirtiendo o simultaneando “el conjunto de las relaciones que

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁴⁵ *Idem.*

se encuentran por ellos representadas, reflejadas, pensadas”¹⁴⁶. Es decir sus obras estarían capturando/representando aquel emplazamiento que Foucault llamo heterópico.

Las diferentes lecturas acerca de la utilización del cuerpo en su obra, desde las interpretaciones feministas iniciadas por Abigail Solomon¹⁴⁷, hasta las relacionadas con la documentación de conquistas sexuales o fotografías de prostitutas¹⁴⁸, parecen reafirmar que ninguna de las versiones es la última, sino que ambas se simultaneaban en el espacio heterotópico al que Woodman se/nos introduce:

Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y cerrazón que las aísla al mismo tiempo que las hace penetrables. Por lo general, en un emplazamiento heterópico no se entra como en un molino. O bien uno se encuentra en él por la fuerza, como es el caso del cuartel y la prisión; o bien es preciso someterse a unos ritos y purificaciones. Solo se entra con permiso y después de haber realizado un número de gestos¹⁴⁹.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁴⁷ Sería continuada con la inclusión de su obra en las exposiciones *Inside the Visible* (1996), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self Representation* (1998) y *WACK! Art and Feminist Revolution* (2007)

¹⁴⁸ Entre otros, Philippe Sollers dice que la fotografía *Self-portrait talking to Vince*, “le recuerda a sus propias conquistas sexuales”, vid. SOLLERS, Philippe, *Francesca Woodman*. Zurich/ París: Scalo/ Fondation Cartier pour l’art contemporaine, 1998. Jennifer Blessing apunta la similitud con las fotografías que Ernest. J. Bellocq tomase de las prostitutas del barrio francés de Nueva Orleans hacia 1912, vid. “The Geometry of Time: Some Notes on Francesca Woodman’s Video” en *Francesca Woodman, op. cit.*, p. 202.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

9. CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS (II) *LIMBO STATE*

*"The conscious and voluntary, repetitious and stylized symbolic bodily actions"*¹⁵⁰ (Las concisas y voluntarias, repetitivas y estilizadas simbólicas acciones corporales) de Woodman, antes de tomar sus fotografías, constituirían los ritos o purificaciones que crean la puerta de entrada al espacio heterópico que la artista nos quiere mostrar. *"[The] highly structured [and] standardized sequences"*¹⁵¹ (La fuerte estructura y standarizada frecuencia) de los gestos en sus fotografías, a menudo se ha considerado como la serialización característica del arte minimal¹⁵². Siendo considerada como la cualidad formal característica del ritual para autores como Zuesse o David Kertzer. Este último remarcaría además como generalmente es desarrollado en lugares dotados de fuerte carga simbólica, como es el caso de los espacios en destrucción en los que Woodman trabaja¹⁵³.

Los gestos que realiza antes de tomar sus fotografías poseen las características esenciales que Edmund Leach atribuye al ritual: dramatización, secuencia y estilización¹⁵⁴.

Elizabeth Adan en su obra *Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art* señala cómo, en general, para la mayoría de los autores que se han esforzado en definirlo, el ritual comprende, no solo actividades que son programáticas, estilizadas y repetitivas, sino que también distinguen entre dos tipos de compor-

¹⁵⁰ Definición del ritual dada por Evan Zuesse en, ELIADE, Mircea *et al.*, "Ritual" en *The Encyclopedia of Religion*, vol. 12. Nueva York: Marc Millan, 1987, pp. 405-422 y pp. 405.

¹⁵¹ KERTZER, David, *Ritual, Politics and Power*. New Haven/ Londres: Yale University Press, 1988, p. 9

¹⁵² La característica de serialización en el trabajo de Woodman ha sido mencionada por la mayoría de los autores, empezando por: SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Just Like a Woman" en *Francesca Woodman: Photographic Work*, Grabhart (ed.). Wellesley/ Nueva York: Wellesley College Museum Hunter College Art Gallery, 1986.

¹⁵³ KERTZER, David, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁴ LEACH, Edmund R. y SILLS, David L., "Ritual" en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. 13. Nueva York: The MacMillan Company and the Free Press, 1968, p. 526.

tamiento que se caracterizan como: especial y extraordinario¹⁵⁵. Para continuar mostrando como no solo Leach y Zuesse, sino también autores anteriores como Emile Durkheim, Marcel Mauss, Rudolf Otto y Mircea Eliade han sugerido que:

*Every social action [of which ritual is one example] belongs unambiguously to one or the other of two readily distinguishable categories: the nonrational, mystical, nonutilitarian, and sacred or the rational, common-sense, utilitarian, and profane*¹⁵⁶.

Woodman parece explorar con el cuerpo, no solo los límites del espacio físico, como ya habían realizado otros artistas posminimal vinculados con el *Body Art*. En sus notas dice:

*I am interested in the way people relate to space. The best way to do this is to depict their interactions to the boundaries of these spaces. Started doing this with ghost pictures, people fading into a flat plane —ie becoming the wall under wallpaper or of an extension of the wall onto floor...*¹⁵⁷

Por otra parte, debido al resto de símbolos que utiliza, se podría deducir que su obra constituye una exploración en los límites, entre las dos categorías distinguibles del espacio: lo místico/ no-utilitario/sagrado o lo racional/utilitario/profano¹⁵⁸.

¹⁵⁵ ADAN, Elizabeth, *Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art* en University of California, 2006, p. 8.

¹⁵⁶ “Cada acción social [de la cual el ritual es un ejemplo] pertenece desambiguamente a una u otra de las dos categorías distinguibles: lo no racional, místico, no-utilitario y sagrado o lo racional, sentido-común, utilitario y profano” (trad. Linarejos Moreno). LEACH, Edmund R., *op. cit.*, p. 522.

¹⁵⁷ “Estoy interesada en la forma en el que la gente se relaciona con el espacio. La mejor manera de hacer esto es describir sus interacciones con los límites de estos espacios. Empecé a hacer esto con fotografías fantasmales, gente desvaneciéndose en un plano —por ejemplo, transformándose en la pared de detrás del papel de empapelar o en una extensión de la pared en el suelo...” (trad. Linarejos Moreno). Extracto del *cuaderno* de notas #6 (sin fecha) de los extractos del diario de Francesca Woodman editados por George Woodman en TOWNSEND, Chris, *Francesca Woodman*. Londres: Phaidon, 2006.

¹⁵⁸ LEACH, Edmund R., *op. cit.*, p. 522.

Este hecho explicaría la frecuente utilización de imágenes fantasmagóricas, perteneciente a un ámbito no-racional y la repetida representación de elementos que, de un modo u otro, “celebran el numinoso [...] o sagrado misterio de la realidad que es siempre manifestado en un orden completamente diferente de lo ordinario o la ‘realidad natural’”¹⁵⁹. De ahí que sus mujeres, Woodman entre ellas, sean presentadas como deidades dotadas de poderes fascinadores, ángeles o hechiceras (*Sorceress*), como Philippe Sollers titularía su artículo sobre Woodman. Es importante subrayar en este sentido su presencia, como modelo, frente a la cámara que lleva a identificarla con una musa, la diosa inspiradora de las artes, las ciencias o la poesía y que la convierte simultáneamente en fotógrafa y modelo.

Las exploraciones del cuerpo y el ritual superarían, rápidamente, por parte de los artistas de los años 70, sus conexiones con prácticas religiosas. No obstante, en la trayectoria de Woodman siguen presentes —sin quedar muy claro si se simultanean o contradicen— las dos categorías de espacio, lo místico/irracional y lo profano/racional.

Pero no es esta la única ambigüedad, superposición o contradicción que parece encerrar su trabajo. Como ya habíamos visto anteriormente, la utilización de su cuerpo en el espacio doméstico ha llevado a contextualizar su obra dentro de los discursos feministas de los años setenta, a raíz del texto de Solomon-Godeau publicado en el catálogo de su primera gran exposición póstuma. Esta lectura ha sido reconsiderada en estudios más recientes que pretenden superar la limitación de un enfoque basado en la apropiación y subversión de los estereotipos de feminidad¹⁶⁰, llevando a autores como Jennifer Blessing ha establecer una lúcida asociación entre la obra de Woodman y las

¹⁵⁹ Según Elizabeth Adan en la obra citada anteriormente Matter, *Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art*, p. 8 para autores como Otto y Eliade, el ritual puede ser identificado como una serie de actividades “que surgen de y celebran el numinoso (cada uno de los dioses de la mitología clásica, deidad dotada de un poder misterioso y fascinador, inspirador del artista y el escritor) o sagrado misterio de la realidad que es siempre manifestado en un orden completamente diferente de lo ordinario o la ‘realidad natural’”, ZUESSE, Evan M., “Ritual”, *op. cit.*, p. 405.

¹⁶⁰ SUNDELL, Margaret, “Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell”. *op. cit.*, p. 53.

obras de E. J Bellocq que verían su primera gran exposición en 1970 en el Modern Art Museum de Nueva York¹⁶¹.



54. Francesca Woodman, *Space2*, Providence, Rhode Island, 1976, fotografía vintage gelatina de plata, 9,2 x 8,9 cm. Imagen extraída de: KELLER, Corey, *et al.*, *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art/D.A.P Distributed Art Publishers, 2011.

¹⁶¹ BLESSING, Jennifer, *op. cit.*, p. 202.



55. Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970, fotografía B&W y texto en papel técnico, Imagen extraída de:
<<http://www.tate.org.uk/art/artworks>>.



56. Alan Saret, *The Hole at P.S.1, Fifth Solar Chthonic Wall Temple*, 1976, agujero escarbado en la pared del P.S.1.

Imagen extraída de: <<http://momaps1.org>>

57. Francesca Woodman, *Untitled*, 1977-1978, fotografía vintage gelatina de plata, 10 x 10 cm. Imagen extraída de <<http://www.tribune.com>>.

Las fotografías de Woodman, con los cuerpos femeninos desnudos y la ocultación de sus rostros por medio de máscaras (aunque fuesen de ella misma) y su característico *blurb*, guardan un asombroso parecido con el rayado y deterioro intencionado que Bellocq aplicaba a sus fotografías, con el objeto de ocultar la identidad de las prostitutas que retrataba en el barrio francés de Nueva Orleans hacia 1912.



58. Ernest J. Bellocq, *Storyville Portraits*, New Orleans, 1912. Mostradas en el Museum Modern Art de Nueva York en 1970. Imagen extraída de: <<http://fraenkelgallery.com>>.

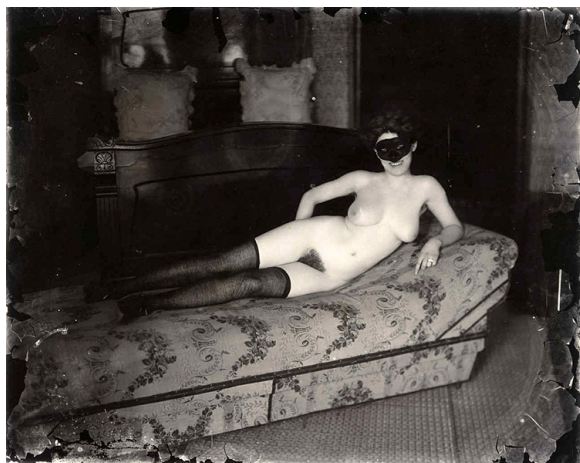
59. Francesca Woodman, *Self-Deceit4# (Roma)*, 1977–1978, fotografía vintage gelatina de plata, 9,2 x 8,9 cm. Imagen extraída de: Keller, Corey (ed.), *et al., Francesca Woodman*, San Francisco Museum of Modern Art/D.A.P Distributed Art Publishers, 2011.

60. *Ndembu boys*, casi desnudos y marcados como iniciados con arcilla blanca de manera que todos los iniciados son prácticamente iguales. Imagen extraída de: TURNER, Victor, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press, 1967.

La ocultación o desvanecimiento del rostro de Woodman, al igual que el rayado de Bellocq, cumple la función de una máscara que oculta al responsable de un acto que, como la prostitución, puede resultar moralmente vergonzoso y puede ser realizado en un lugar que, como el burdel o la ruina, están “fuera de todos los lugares, aunque no por ello dejen de ser localizables de hecho son otros lugares totalmente diferentes de

los emplazamientos que reflejan y de los que hablan”, correspondiendo a la heterotopía foucaultiana¹⁶²:

Las heterotopías cumplen una función en relación con el espacio restante. Esta función se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen el papel de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aun todo el espacio real, todos esos emplazamientos en cuyos interiores está compartimentada toda la vida humana. Este era, quizás, el papel que jugaban aquellos famosos burdeles [...] ¹⁶³.



61. Ernest J. Bellocq, *Nude with a Mask*, 1912, copia en sales de plata desde placa de negativo en vidrio 12,6 x 17,9 cm. Expuesta en el Museum of Modern Art (M.E.T) en 1970. Imagen extraída de: <http://metmuseum.org/collection>.

62. Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976, fotografía vintage gelatina de plata, 9,2 x 8,9 cm. Imagen extraída de: KELLER, Corey (ed.), *et al.*, *Francesca Woodman*. San Francisco: Museum of Modern Art/D.A.P., 2011.

¹⁶² FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes (Des espaces autres)”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 37.

Las ambigüedad o incluso la oposición con la que se ha tratado la producción de Woodman, parece reforzar la teoría de que su obra pone en relación emplazamientos cuyos fines son socialmente contradictorios u opuestos. Entre otros, el burdel y un aparentemente escenificado espacio doméstico con un claro propósito feminista.

Victor Turner había profundizado en el concepto de liminaridad (*liminality*) desarrollado por Van Genep¹⁶⁴, comprendiendo que los atributos de la liminaridad o de las personas liminares (*liminal personae* o *threshold people*) son necesariamente equívocos ya que todavía no están en ningún estado o posición designado en un espacio cultural. Justamente explica como esta ambigüedad es representada de formas muy diversas en las sociedades donde las transiciones culturales y sociales, se hacen a través del rito, apareciendo con frecuencia vinculadas “*to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to wilderness, and to an eclipse of the sun or moon*”. Además muestra como en los ritos de pubertad, los novicios están a menudo desnudos, sin portar nada que les haga diferentes del resto de los neófitos, “*as liminal beings they have no status, property, insignia*”¹⁶⁵.

Considerar a Woodman como persona liminar o que su fotografía refleje el estado liminar de un rito, apoyaría el hecho de que Woodman realizara sus fotos desnuda. También, podría explicar esa fascinación por la ambigüedad de las lecturas de su obra. Su ausencia de ropa no actuaría entonces, como un impulso narcisista, ni feminista, sino como un mecanismo eliminador de identidad. Desnudarse constituiría un rito que permitiría la separación de un estado o emplazamiento conocido, para poder ponerse al margen y realizar los ritos liminares o de tránsito, aquellos que realmente parece mostrarnos en sus fotografías.

¹⁶⁴ El término *liminality* lo encontramos en ocasiones traducido por liminaridad y en otras liminalidad. En la presente investigación hemos adoptado liminaridad, por ser la utilizada en la primera traducción al castellano de la obra *Ritos de paso (Rites de passage)* de Arnold Van Gennep.

¹⁶⁵ “[A]l fallecimiento, el embarazo, la invisibilidad, la oscuridad, la bi-sexualidad y al eclipse del sol o la luna [...] como sujetos liminares que no tienen estatus, ni propiedad, ni insignia”. (trad. Linarejos Moreno). TURNER, Victor; ABRAHAM, Roger D.; HARRIS, Alfred, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Nueva York: Aldine Transaction, 1995, p. 95.

Desnuda ya no sería Francesca Woodman, sino simplemente una mujer-fotógrafa deviniendo artista¹⁶⁶. Por otra parte, en sus fotografías encontramos obsesivamente atributos con los que las sociedades que ritualizan las transiciones culturales o sociales representan generalmente la liminaridad: “la muerte, el embarazo, invisibilidad, oscuridad, bi-sexualidad y al eclipse del sol o la luna”. Jennifer Blessing lo expresa acertadamente hablando sobre uno de los vídeos de Woodman que nunca expuso en vida y en el que dibuja su nombre en un papel celofán para luego atravesarlo con su cuerpo desnudo:

Whether clothed or nude, “Francesca” is still masked. Her image is not equivalent to her; it provides a mirror, a trace of her. Woodman wears the mask in the videos in which she walks through her name, the signature of her being. In a related print, we see three naked young woman, all holding photographs of Woodman’s face in front of their own. The picture not only documents her studio as the space of female activity but demonstrates the way that Woodman uses other women’s bodies to mirror hers. Their uncannily similar figures stand in for, and become interchangeable with, the artist’s. In this way Woodman’s Works is and is not autobiographical. She is “Francesca” and she is Everywoman¹⁶⁷.

La asociación de la máscara y la ruina es una tema recurrente desde el surrealismo, baste con pensar en la fotografía de Breton entre las ruinas de *La colonne brisée* (*Désert de Retz*) o las enigmáticas fotografías que Ralph Eugene Meatyard tomaba de

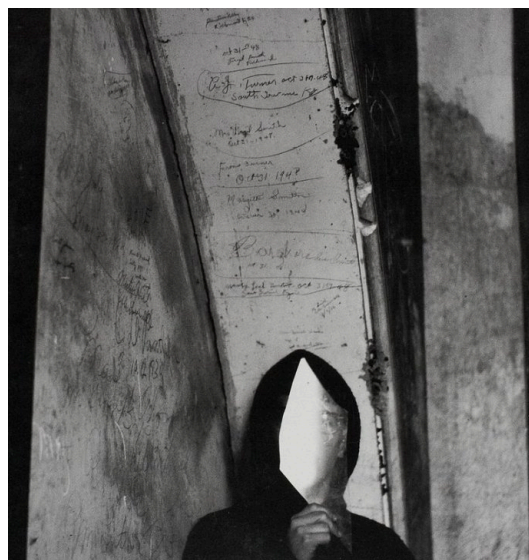
¹⁶⁶ Esto también ha sido indicado por Corey Keller: “la desnudez para Woodman, es claramente un acto de estar desvestida, de desprenderse de la ropa que actúa como significante de identidad”, vease “A Portrait of the Artist as a Young Woman” en *Francesca Woodman, op. cit.*, p. 178.

¹⁶⁷ “Vestida o desnuda, Woodman está todavía enmascarada. Su imagen no es equivalente a ella: proporciona un espejo de una traza de ella. Francesca lleva la máscara en los vídeos, en los que atraviesa su nombre, la firma de su ser. En una fotografía relacionada con el vídeo vemos a tres mujeres portando su máscara. Las fotografías no solo registran el estudio en un momento de actividad femenina, sino que además demuestra el modo en el que Francesca utilizaba a los otros para crear un espejo de sí misma. De nuevo es el espejo, pero ahora es real y son los otros. De esta manera, el trabajo de Woodman es y no es autobiográfico. Es Francesca y es todas la mujeres” (trad. Linarejos Moreno). BLESSING, Jennifer, *op. cit.*, p. 202.

su familia con máscaras en espacios abandonados hacia 1960, yuxtaponiendo la juventud de los niños y las máscaras que a menudo representan ancianos.

Parece que Woodman vistiese la máscara de “una mujer” para encarnar un rito de paso, como describe Van Gennep en *Ritos de paso*:

La vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada¹⁶⁸.



63. Denise Bellon, *André Breton y el grupo surrealista a la entrada del Désert de Retz*, 1960, copia en sales de plata sobre papel, 11,8 x 11,8 cm. Imagen extraída de: <<http://www.andrebretton.fr>>.

64. Ralph Eugene Meatyard, *Untitled (Boy with glass shard)*, 1962, copia en sales de plata, 17,1 x 17,1 cm. Fue reproducida en la monografía sobre su trabajo aparecida en la revista *Aperture* en 1974. Imagen extraída de: <<http://www.deborahkuschner.com>>.

¹⁶⁸ VAN GENNEP, Arnold, *Los Ritos de Paso*. Madrid: Antropología Alianza Editorial, 2008, p. 16.

En el caso de Woodman no queda muy claro cuál es esa situación determinada. Por la edad en la que empezó a tomar sus fotografías, entre los 15 a los 22 años, podría concebirse toda su producción como un gran rito de paso de la infancia a la edad adulta, una de las ceremonias más importantes de las sociedades tradicionales, pero la polaridad de sus imágenes, oscilando entre la pornografía y el trabajo de aquellas mujeres que en los años 70, “reclamaron su cuerpo y por extensión su identidad como objeto de su trabajo, revelando el link entre lo personal y lo político”¹⁶⁹, deducimos que el paso podría darse entre la identidad de la mujer configurada como objeto de la mirada de la sociedad patriarcal y aquella que reclama la construcción de su identidad fuera de la misma.

Sus ritos parecen experimentos en los que, manteniendo estables la mayoría de los parámetros, modifícase cada vez pequeños actos, objetos minúsculos, analizando después las modificaciones producidas en el juicio sobre su producción y sobre ella misma. Parecen responder a un deseo de entendimiento profundo de los mecanismos de configuración de la mirada y de los parámetros que hacen que la sociedad identifique al individuo como perteneciente a uno u otro estado, a uno u otro grupo, a uno u otro mundo.

Su obra parece gravitar alrededor de otro paso más, esta vez de orden profesional, donde pueda devenir “artista”, aquel que le permita ser agregada a la escena del arte contemporáneo; abandonando así el estado anterior en el que aquellos que empleaban la fotografía eran considerados fotógrafos y no artistas. Una misión con la que se responsabilizó a la primera generación que estudió fotografía en las escuelas de Bellas Artes y que Francesca Woodman debía sentir imprescindible. Por otra parte pareciese que en su ámbito familiar ya le había inculcado la admiración y el deseo de devenir artista, así como el rigor, focalización y disciplina que esto conllevaba, mucho antes de su ingreso en Rhode Island School of Design en 1975¹⁷⁰.

¹⁶⁹ “The Collection Online: Francesca Woodman”. Disponible en <www.metmuseum.org>. [Consulta: 15-04-2014].

¹⁷⁰ KELLER, Corey, *op. cit.*, p. 171.

Lo curioso es que en Woodman no se llega a saber del todo desde qué tipo de sociedad está realizando este cambio. Si se trata desde una más evolucionada y moderna en el que el proceso de cambio se da cómo aprendizaje o si esta mutación se está dando en el seno de una sociedad semicivilizada, “por medio de una ceremonia, porque ningún acto es en ella absolutamente independiente de lo sagrado”¹⁷¹. En su recurso frecuente a lo numinoso, parece estar diciendo que este cambio no puede ser aprendido y por tanto no depende de una institución de enseñanza como el RISD. Las condiciones de este cambio escapan al raciocinio y dependen en cierta manera de una atracción irracional por lo mágico. Su reivindicación de la función chamánica del artista, donde a través de su voz al portar la máscara hablan otras fuerzas, dioses, ángeles, madre tierra, naturaleza, supone una tremenda crítica al legado pedagógico de la modernidad, donde se considera que todo puede ser objetivado y aprendido.

Arnold Van Gennep, dentro del esquema que elaboró en *Ritos de paso*, intentaría agrupar todas las secuencias ceremoniales que acompañan al paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social a otro), resumiéndolas en tres niveles rituales: preliminares (separación), liminares (margen) y postliminares (agregación)¹⁷². Woodman parece que tras pasar por el primer nivel, se detiene en el segundo, sin alcanzar nunca el tercero, sin llegar a agregarse ni a configurarse dentro de ningún grupo específico. Desnudarse y situarse en los espacios en ruinas, parece corresponder a esos ritos preliminares, en los que se separa y aísla de un orden anterior, estando dentro de los liminares todo aquello que ocurre en el interior de sus fotografías.

El hecho de que sus tomas se realicen entre dos estados en tránsito, hace precisamente que estén en una situación indeterminada, de ahí su desconcierto. Para Van Gennep, Hubert, Mauss y Victor Turner, lo que ocurre en la fase media de cualquier ritual es que se mezclan lo sagrado y profano, lo extraordinario y lo cotidiano, hasta ser irreconocibles¹⁷³.

¹⁷¹ VAN GENNEP, Arnold. *op. cit.*, p.15.

¹⁷² *Ibid.*, p. 25.

¹⁷³ HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel, *Sacrifice: Its Nature and Function*, W.D. Halls (trad.). Chicago: University of Chicago Press, 1968, p. 43-44 y TURNER, Victor; ABRAHAMS, Roger D.; HARRIS, Alfred, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Nueva York: Aldine Transaction, 1995.

*This [middle] stage of ritual brings into being a newly-constituted quality or energy that he calls liminality, an energy that is characterized by what Turner calls a state of being "neither here nor there...betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial". As, in Turner's words, "a moment in and out of time", liminality is a kind of threshold experience, a passage or transition across, and also a contact between, social categories (and binary oppositions) such as sacred and profane, or extraordinary and everyday*¹⁷⁴.

En la fase liminar de los rituales que Woodman realiza frente la cámara, ella misma es la prostituta y la feminista, el modelo y el artista, la estudiante de fotografía y la consagrada artista. No como una relación entre los extremos de una polaridad, sino constituyendo lo que Turner, llamaría una *tensed unity* o *Gestalt* en la que no hay una lucha entre los polos, ni ocurre una simple inversión entre términos opuestos, ni siquiera una relación dialéctica entre conceptos binarios, sino que simplemente se funden¹⁷⁵. Dicho de otro modo, la fotografía de Woodman en la que muestra la experiencia liminar de un ritual, los opuestos que representa no solo se ponen en relación, sino que incluso se produce una disolución temporal de la cualidad de oposición en sí misma¹⁷⁶. Una unión energética que se transmite físicamente por el hilo conductor de la cámara fotográfica, y que contribuye a estar simultáneamente a ambos lados de la mirada y en la que los opuestos "*become a play of forces instead of a bitter battle*"¹⁷⁷:

Elisabeth Adan desvela como esta disolución no implica una desaparición, ni siquiera momentánea, tan solo una crisis de estructuras y disipación de categorías socia-

¹⁷⁴ "Este estado [intermedio] crea una nueva energía constitutiva que se llama liminaridad, una energía que está constituida como dice Turner, por no estar ni aquí, ni allí [...] entre las posiciones asignadas y ordenadas, por 'ley costumbre, convención y ceremonial'. En palabras de Turner un momento 'dentro y fuera del tiempo', una especie de experiencia umbral, un pasaje o transición a través, y también en contacto de categorías sociales (y oposiciones binarias) como sagrado y profano y extraordinario y cotidiano" (trad. Linarejos Moreno). ADAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁵ Con TURNER, Victor, *op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁶ ADAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁷ "Combinan sus fuerzas no libran una batalla" (trad. Linarejos Moreno). TURNER, Victor, *op. cit.*, p. 84.

les. Un estado que Turner llamó “*Limbo State*” en el que todo puede suceder, incluso la reconfiguración de las fronteras sociales, *Communitas*¹⁷⁸.

En una fotografía de 1976 nos muestra su cuerpo detrás del cartel rasgado que anuncia una conferencia de su padre sobre Sol LeWitt. Un vídeo realizado entre 1976-1978, donde dibuja su nombre en un papel semi-transparente, para luego arrancarlo y atravesarlo con su cuerpo, da las claves de los procesos de formación de algunas de sus imágenes, como esta. Woodman parece empeñada en mostrarnos, no solo la superposición de estructuras o emplazamientos sociales, ni tan siquiera su umbral, sino que parece decirnos: “mirad, estoy pasando”, en el sentido literal de la palabra, mostrándonos su paso físico. Aunque para ello su nombre, Francesca, como símbolo de su identidad, se descomponga en pedazos: “*The ritual is also an activity that involves or enacts, above all in its middle phase, a performative transformation that in many cases effects lasting, even at times permanent, change*”¹⁷⁹.

Woodman nos dice que está pasando y que ya no es quien era, pero también nos indica que la escena del arte contemporáneo que debe aceptarla en su grupo social, tampoco será la misma cuando pase. Porque se verá a sí misma transformada, Woodman no solo desgarrar su imagen para mostrar el paso de su cuerpo, sino que rompe el cartel de Sol LeWitt y de la conferencia de su padre, es decir, el grupo social que debe aceptarla ya que, como ha indicado Lincoln, el ritual es un efectivo instrumento de réplica de formas sociales y más ampliamente de “*construction, deconstruction, and reconstruction of society itself*” (construcción, deconstrucción y reconstrucción de la sociedad en sí misma)¹⁸⁰.

Sundell remarca como la búsqueda de identidad de Woodman está caracterizada por el ejercicio del espacio liminar¹⁸¹, preguntándose acerca de la desestabilización

¹⁷⁸ ADAN, Elizabeth. *op. cit.*, pp. 30, 97.

¹⁷⁹ “El ritual es una actividad que conlleva en su fase media, una performativa transformación que en muchos casos, puede tener efectos duraderos o incluso permanentes” (trad. Linarejos Moreno). Turner analizado en *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁰ LINCOLN, Bruce, *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classifications*. Oxford: University Press, 1989, p. 73.

¹⁸¹ SUNDELL, Margaret, “Vanishing Points. The Photography of Francesca Woodman” en *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From the Feminine*, Catherine de Zegher

del sujeto y su fragmentación, si se ve coaccionada a rehacerse, reconstruyéndose bajo dos tipos contradictorios de miradas, simultáneamente placenteras y sancionadoras¹⁸².

(ed.). Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996, p. 435.

¹⁸² BRYAN -WILSON, Julia, "Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman" en *Francesca Woodman, op. cit.*, p. 191.

10. CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS (III) LOS RITOS DE PASO. FORMAS DE ARTE PROCESUAL Y ACTIVISMO SOCIAL

Resulta cuanto menos llamativo constatar cómo la teoría de Arnold van Gennep acerca de los ritos de paso y los postulados de Michel Foucault sobre los espacios heterotópicos, se entrecruzan. Es en el espacio heterotópico, ese lugar “fuera de todos los lugares, aunque no por ello deja de ser localizable de hecho”¹⁸³, es decir el que está al “margen” de un estado u orden establecido, aunque exista físicamente, donde se desdibujan, contradicen o fusionan los estados para Van Gennep o los emplazamientos para Foucault.

Este último, diría además que antes de entrar en el espacio heterotópico, “es preciso someterse a unos ritos o purificaciones”¹⁸⁴, lo que corresponde a los “ritos preliminares o de separación” de los que hablaba Van Gennep.

Parece evidente que la investigación de Woodman se centra en algo más que en la subjetiva aproximación del espacio o el formalismo fotográfico. Los márgenes espaciales que estaba investigando son mucho más amplios que aquellos que invoca el espacio físico o psicológico. Woodman estaba realizando un estudio pormenorizado de los mecanismos que hacen que un individuo pase de un emplazamiento a otro dentro de una sociedad, ya sea este el de artista/fotógrafo profesional, feminista/prostituta, adolescente/adulta u otro tipo. Woodman llevaba a cabo una pormenorizada investigación sobre el margen y la liminaridad, esa situación en la que los polos opuestos formaban una tensa unidad y que es la fase intermedia característica de los ritos de paso. Por esta razón, investigaba, no tanto la liminaridad del espacio físico, sino la apropiada al espacio social, considerando el espacio como un “emplazamiento”.

Sus referencias a la liminaridad, considerada como un umbral físico son múltiples: puertas, dinteles o arquitrabes, son símbolos recurrentes en sus fotografías, pero estos recursos espaciales no pueden ser entendidos únicamente en términos fenomenológicos. Estos elementos constituyen “el límite entre el mundo exterior y el mundo

¹⁸³ FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes” (*Des espaces autres*), *op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 37.

doméstico cuando se trata de una habitación común; entre el mundo profano y el mundo sagrado cuando se trata de un templo. Así pasar el umbral significa agregarse a un mundo nuevo”¹⁸⁵. Para Arnold van Gennep, estas puertas y dinteles no serían más que la reducción física de las fronteras y límites que dividen un estado de otro. Estas fronteras antiguamente se concretaban en una tierra de nadie, durante la cual había que atravesar una serie de formalidades diversas de orden político, jurídico y económico, a las que iban también asociadas cuestiones relativas a aspectos mágicos y religiosos¹⁸⁶:

Quienquiera que pase de uno a otro se halla así materialmente y mágico-religiosamente, durante un tiempo más o menos prolongado, en una situación especial: flota entre dos mundos. Es esta la situación que designo con el nombre de margen [...] este margen, ideal y material a la vez, se halla presente, de forma más o menos pronunciada, en todas las ceremonias que acompañan al paso de una situación [...] a otra¹⁸⁷.

Por otra parte, el trabajo de Woodman no solo nos muestra estos elementos arquitectónicos como umbral de paso, sino que también parece estar haciendo referencia a los guardianes del umbral, ya que en algunas ocasiones el pórtico no actúa directamente, sino que es la sede de divinidades especiales haciendo que “el paso material se convierta en un rito de paso espiritual. Ya no es el acto de pasar lo que constituye el tránsito, es una potencia individualizada la que asegura el paso inmaterialmente”¹⁸⁸.

¹⁸⁵ VAN GENNEP, Arnold, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.



65. Francesca Woodman, *Untitled*, Roma, de la serie *Angels*, 1977, fotografía vintage gelatina de plata, 7,6 x 7,6 cm.
 66. Francesca Woodman, *Untitled*, Roma, 1977-1978, fotografía vintage gelatina de plata, 14,8 x 14,8 cm.
 67. Francesca Woodman, *Caryatid*, Nueva York, 1980, diazotipo, 181 x 92 cm.

Imágenes extraídas de KELLER, Corey (ed.), *et al.*, *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art/D.A.P., 2011.

En otras ocasiones, acentuado sobre todo en su última producción, Woodman no es aquella que traspasa el umbral, ni es ella la que está en tránsito. Ella misma es umbral, la diosa que sujeta el pórtico del templo, aquella que se cuelga en el arquitrabe como elemento sacro. Transformándose así en oficiante y oficiado, de la misma manera que es modelo y fotógrafo, como mencionábamos anteriormente, porque en el margen, todo puede pasar.

Es probable que en la producción realizada en su último año de vida, Woodman hubiese alcanzado ese otro estado y lo que nos estaría presentando en su obra realizada en 1980 (*Blueprint for a Temple*), en la que utiliza las imágenes de su cuerpo como si se tratara de cariátides, sería su rito final de agregación. Apareciendo una vez incorporada, no con el papel de adulta, artista, o feminista que esperábamos, sino como una sacerdotisa que había superado el rito que la iniciaba como tal, estando ahora en condiciones de officiar el rito para otros.

Haber superado el paso y su agregación, significaba convertirse en el umbral que permitiría que, a partir de ese momento, los fotógrafos fuesen considerados artis-

tas. De hecho, esta obra fue seleccionada en 1980 a una exposición colectiva titulada *Beyond Photography*, en el Museo Alternativo de Nueva York, suponiendo un momento importante de su carrera y de su incorporación definitiva a la escena del arte contemporáneo.

En *Blueprint for a Temple* construirá el templo como *collage* de elementos geométricos sacados de los baños de casas de Nueva York. La obra ha sido estudiada en relación al movimiento de mediados de los años 70 *Pattern and Decoration Movement*, al que pertenecía su padre George Woodman y que se oponía a “la fría masculinidad” del Minimalismo, otra de las corrientes que como la *antiform* superaría las prácticas minimalistas y en la que aunque, no todos los miembros tenían un enfoque feminista, en general tenderían a aprobar la práctica de artistas que utilizaban formas creativas o artesanales que la tradición había considerado como “femeninas”¹⁸⁹. La utilización de los motivos geométricos en esta pieza, así como la tendencia en toda su obra a eliminar el hueco entre el alto arte y el arte decorativo¹⁹⁰, enfatizando superficies, texturas y motivos ornamentales de los elementos y textiles que aparecen en sus fotografías parecen evidenciar tal conexión. Pero, como ocurre con la utilización de su cuerpo, a pesar de que recurre al espacio doméstico para la construcción de un espacio ficticio, sus vinculaciones con el feminismo no están claras.

Woodman realizó esta obra justo después de su regreso en 1979 de la Academia de Roma, donde había disfrutado de una beca del RISD. Allí debió no solo conocer el surrealismo a través de la galería romana Ugo Ferranti, como ha sido mencionado repetidamente en los escritos sobre Woodman, sino que debió entrar en contacto con una dimensión histórica y ecléctica de la ruina. De hecho, en su *Temple* no solo resuena con fuerza el *Pattern and Design Movement* de Nueva York, sino que vibra toda una tradición de artistas que como Piranesi o Panini combinaron fragmentos de distintas ruinas, a veces de lugares muy alejados para construir una ruina imaginaria. Esta obra supondría una versión contemporánea de aquel *Capricci d'Invenzione* que habíamos identificado en capítulos anteriores con el origen de la ruina como proceso.

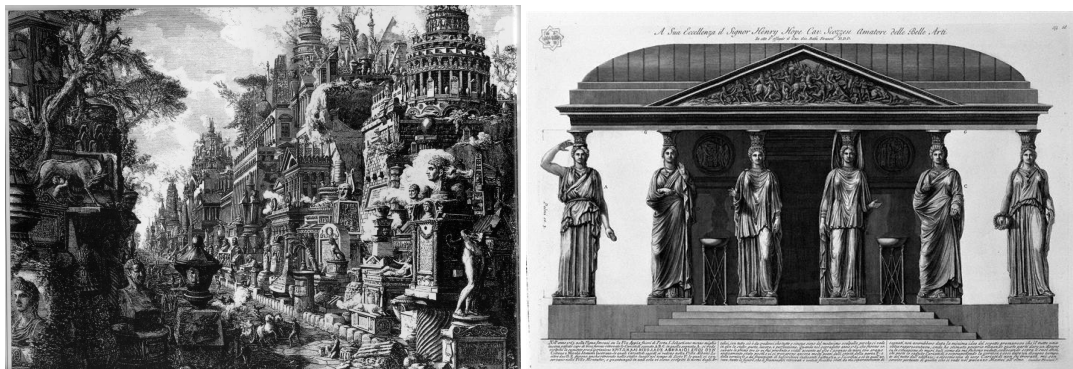
¹⁸⁹ KELLER, Corey, *op. cit.*, p. 184.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.184.



68. Francesca Woodman, *Temple*, 1980, 29 diazotypes en collage, 457 x 304 cm. Expuesta en 1980 en el Museo Alternativo de Nueva York. Fotografía de Linarejos Moreno en la exposición *Spies in the House of Art* en el Museo Metropolitano de Nueva York (M.E.T) en el 2012.

Hay un asombroso parecido entre esta obra y el grabado de Piranesi, realizado para reconstruir la situación en la que debían estar las cuatro cariátides encontradas en la Vía Appia en Roma. De la situada a la izquierda se conserva tan solo la cabeza original y la de la derecha es una copia romana de la Erechtheion Cariátide, ahora en la Villa de Albani.



69. Giovanni Battista Piranesi, *Reconstruction of the edifice supported by caryatids found in 1765 in the Vineyard off-Strozzi Port St Sebastian*, 1765, grabado, 80 x 101 cm. Imagen extraída de <http://www.wikiart.org>

70. Giovanni Battista Piranesi, *Rome Books*, hacia 1700, litografía. Imagen extraída de la colección en línea del Victoria and Albert Museum: <<http://www.vam.ac.uk>>.

Ya desde los inicios de su producción, Woodman introducía su cuerpo desnudo en los cementerios, desplegando un abanico de símbolos que las sociedades, donde el rito supone un instrumento importante para la eficacia de las transiciones culturales y sociales, utilizan para simbolizar los atributos de la liminaridad asociada a un impulso tanático¹⁹¹, fusionando de nuevo las teorías de la liminaridad con las teorías de los emplazamientos de Foucault:

El cementerio es ciertamente un lugar otro en relación a los espacios culturales ordinarios; sin embargo, es un espacio ligado al conjunto de todos los

¹⁹¹ TURNER, Victor, *et al.*, *op. cit.*, p. 95.

emplazamientos de la ciudad o de la sociedad o de la aldea, ya que cada individuo, cada familia tiene parientes en el cementerio [...] Hasta el fin del siglo XVIII, el cementerio se encontraba en el corazón mismo de la ciudad, [en el espacio sagrado al lado de la iglesia] A partir del siglo XIX se empezó a poner los cementerios en el límite exterior de las ciudades [...] nació la obsesión de la muerte como “enfermedad” [...] que la presencia y la proximidad de los muertos al lado de la casa, al lado de la iglesia, casi en el medio de la calle, propaga por sí misma la muerte [...] Los cementerios constituyen entonces no solo el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino “la otra ciudad”, donde cada familia posee su negra morada¹⁹².

Si redujésemos esta afición a la perspectiva dada por su final trágico, cabría preguntarse si el interés de Woodman por realizar sus acciones en los cementerios se encuentra en una especie de pulsión fatal hacia la muerte, un ansia de contagiarse de ella. Como hemos visto, para el hombre moderno la proximidad con la muerte es sinónimo de su contagio. Pero si enfocamos el problema de manera amplia, parece que la artista se acerca a estos espacios del límite por su misma condición heterotópica, a la que cabe añadir, su presencia heterocrónica:

Lo más frecuente es que las heterotopías estén relacionadas con periodos de tiempo, es decir, que abren lo que se podría denominar, por pura simetría, “heterocronías”; la heterotopía funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional; por ello, el cementerio resulta ser un lugar altamente heterotópico, pues comienza con esa extraña heterocronía que es para cada individuo la pérdida de la vida y esa casi eternidad en la cual no cesa de disolverse y borrarse¹⁹³.

En la ruina como en el cementerio, la heterocronía aparece como una ruptura absoluta con el tiempo tradicional del hombre. Son espacios que facilitan su establecimiento. La descripción que daría Foucault para los museos y las bibliotecas, en donde

¹⁹² FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes (Des espaces autres)”, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 36.

“el tiempo se acumula hasta el infinito [...] no deja de amontonarse y acumularse en lo alto de sí mismo [encerrando] en un solo lugar todos los tiempos, todas las épocas [...] la idea de construir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo y sea inaccesible a su mordedura”¹⁹⁴, se aplicaría perfectamente a la ruina.

Habría que señalar que la ruina, en la medida en que la consideramos como construcción de la naturaleza y no del hombre, —salvo en el caso de las guerras y otras acciones diversas—, no aspira a que el tiempo identificado con la “naturaleza” no le afecte, sino que en ella la superposición de tiempos finitos sea acogidos por un tiempo natural que supera al tiempo del hombre. La ruina hace consciente al hombre su futilidad, reconciliándole con un tiempo natural y cósmico.

Esto explicaría la razón por la que Woodman trabajaría de manera obsesiva en ruinas y cementerios. En ellos se encuentra “en ruptura absoluta con su tiempo tradicional”, haciendo que la heterotopía se desarrolle plenamente. Esto conlleva el despliegue máximo de su capacidad de relacionar emplazamientos incompatibles, fusionándolos o superponiéndolos. Esto contribuye a que la ruina, en su condición de heterocronía y heterotopía, se convierta en el lugar adecuado para realizar la fase liminar del paso, que vendría a ser identificable con el proceso, comprendido este como una transición entre estados, donde no podemos predecir qué va a ocurrir, un proceso cargado de la energía de la liminaridad y que posee la capacidad de desarrollarse plenamente en la ruina.

Jennifer Blessing intentando llegar a una conclusión provisional acerca de la bibliografía que existe hasta la fecha sobre Francesca Woodman afirmará lúcidamente que: “*Grappling with the dialectical questions embodied in the work*” —que se han mostrado en las contradictorias aproximaciones a su obra— “*is ultimately what the work is about. In other words, the process is the answer*”¹⁹⁵.

Efectivamente, podríamos considerar la focalización de su interés en el “paso” o “proceso”, como una de las formas que adoptaría el arte procesual a partir de mediados

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ “Lidiar con las cuestiones dialécticas encerradas en el trabajo es [...] en última instancia, el fondo del trabajo. En otras palabras que el proceso es la respuesta” (trad. Linarejos Moreno) BLESSING, Jennifer, *op. cit.*, p. 198.

de los años setenta. Aunque el objeto del proceso de Woodman no sea la transformación de materiales elásticos y deformables al estilo de Robert Morris o Eva Hesse, o no atienda a los procesos de producción de una obra de arte sea esta objetual o conceptual —como podemos deducir de la afirmación de Jennifer Blessing—, el objeto del proceso involucrado en su obra es precisamente ella misma y esta transformación no se produce entre dos estados físicos de la materia, sino en su ubicación en diferentes emplazamientos sociales que se ven así mismo transformados durante el proceso.

Razones similares pudiesen haber estado en la tendencia de Gordon Matta-Clark por trabajar en las ruinas. Más allá del estado de destrucción en el que se encontraba Nueva York a comienzos de los años setenta —debido a la crisis y a los proyectos urbanísticos que estaban destrozando las comunidades locales— y que el trabajar o permanecer en los espacios destinados a desaparecer pudiese ser considerado como una estrategia de resistencia, su recurrente trabajo en los espacios abandonados puede ser considerado —al igual que el llevado a cabo por Woodman— como la consecuencia de una práctica artística que cultivaba insistentemente el espacio liminar, con relación a la condición heterocrónica de la ruina. Por tanto, es heterotópica y se configura como el lugar ideal para explorar el proceso involucrado en el tránsito: *“The issue is the change, but then rather than using a machine or device of technology to demonstrate change, I prefer that it become a mental experience and purely mind consciousness”*¹⁹⁶.

A este respecto, llama la atención cómo Victor Turner no solo habla de la liminaridad y de situaciones liminares, sino que establece una tipología liminoide del sujeto o de la personalidad¹⁹⁷. Tanto Woodman como Matta-Clark parecen ser sujetos liminoides, incluso antes de realizar su prácticas artísticas, ambos pueden ser considerados como puente entre dos mundos extremadamente diferentes como son Estados Unidos y Europa. Sin pertenecer realmente a ninguno de estos dos parámetros culturales perfectamente establecidos, su personalidad ha sido conformada como una “tensa

¹⁹⁶ “El tema o lo importante es el ‘cambio’, pero en lugar de utilizar un mecanismo tecnológico para estudiarlo, prefiero que sea simplemente un estado de conciencia mental” (trad. Linarejos Moreno). Entrevista realizada por Cindy Nemser a Matta-Clark en 1970, citada en SUSSMAN, Elisabeth, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁷ TURNER, Victor, *op. cit.*, p. 95.

unidad”, acrecentada por la situación liminar en la que se encontraban en el momento de su producción. Ya habíamos visto que, según Van Gennep, los pasos profesionales habían sustituido a los mágico-religiosos en las sociedades modernas, por lo que Woodman y Matta-Clark, en su paso de los estudios universitarios a la integración de la escena del arte contemporáneo, se encontraban en una situación forzosamente liminar.

Del interés de Matta-Clark por estudiar el proceso desde una perspectiva no solo artística, sino también etnográfica o antropológica, los títulos de su biblioteca son una prueba¹⁹⁸. Entre numerosos libros dedicados a la alquimia —que evidencian su interés por la transformación de la materia y las cualidades espirituales de la misma— podemos encontrar el texto seminal de Lévi-Strauss titulado *Lo crudo y lo cocido*¹⁹⁹. En sus primeras obras, en las que experimentaba con comida, parece estar interesado en comprobar los procesos de cambio de aquellas “categorías empíricas” de oposición que describiera Lévi-Strauss: “lo crudo y lo cocido, lo fresco y lo podrido, lo húmedo y lo quemado”²⁰⁰, que solo pueden existir juntas en una suerte de *coincidentia oppositorum*.

Experimentando con lo crudo, lo podrido o lo quemado, Matta-Clark parece reivindicar un estado cultural no civilizado similar al mundo fantasmal y enigmático de Woodman, desde su utilización de lo numinoso. Tanto Woodman como Matta-Clark son claramente conscientes de lo que significaba ser artista, provenientes ambos de las más importantes universidades norteamericanas en sus respectivos campos y en proceso de incorporarse a la escena del arte contemporáneo. Con su trayectoria, parecen reivindicar que este paso no puede ser aprendido y que solo puede realizarse mediante un rito, rechazando de alguna manera el legado pedagógico de la modernidad.

¹⁹⁸ KUKIELSKI, Tina, “In the Spirit of the Vegetable. The Early Works of Gordon Matta-Clark (1969-71)” en *Gordon Matta Clark: You Are the Measure*. Nueva York: Whitney Museum of American Art/New Haven, Yale University Press, 2007, p. 35.

¹⁹⁹ Los libros de Gordon Matta-Clark están actualmente divididos entre el archivo del legado de Gordon Matta Clark, actualmente en depósito en el Centro Canadiense de Arquitectura en Montreal y la colección Jane Crawford. Véase *Ibid.*, p. 36 y p. 45.

²⁰⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas*, I. *Lo crudo y lo cocido*, Juan Almela (trad.). México D.F: Fondo de Cultura Económica: 1968, novena reimpresión, 2013, p. 11.

Ambos se mueven en parámetros aparentemente contradictorios, como lo sagrado y lo profano, lo normal y lo extraordinario, no porque pretendan integrar su práctica en una u otra categoría, sino porque en el espacio liminar que cultivan todos los emplazamientos y lugares sociales se aparecen simultáneamente. De la confusión entre lo mágico y lo ordinario que producían estas primeras obras de Matta-Clark, el galerista Klaus Kertess —que acogió la instalación *Museum*, compuesta por ramas de viñedo con microorganismos en varios estados de crecimiento de claras connotaciones alquímicas en su atención a los procesos rituales de transformación de la materia— diría que: “*Whether the viewer embraced the ritual or reviled it in fear of black magic, the desired effect was produced: a state of ‘heightened awareness’*”²⁰¹.

En cualquier caso, el ritual es importante en la práctica de Matta-Clark y es más evidente en sus primeras obras, influidas por las ceremonias y rituales de la comida²⁰², una constante a lo largo de sus producción donde explota el ritual como una “*political, and politicizing, representational practice*” (política y politizante práctica representacional)²⁰³ y que su elección de operar en espacios en ruinas no puede ser anecdótica, ya que los rituales son siempre realizados en lugares con “una fuerte significación”.

Las prácticas de algunos artistas de mediados de los años setenta, como Gordon Matta-Clark, Alan Saret o Dennis Oppenheim, entre los que Francesca Woodman es un caso tardío, influidos por el Arte Povera y Antiform en su interés por el ritual y los procesos de transformación, inaugurarán una forma del arte procesual que no atenderá solo a los procesos de formación de la obra o de transformación de la materia o referidos a la interacción entre la obra/espacio/espectador, sino que profundizarán en los procesos de transformación sociales y culturales y en el rol del artista como canalizador de esta transformación mediante el poderoso instrumento del rito.

²⁰¹ “Ya fuese que el espectador aceptase/recibiese el ritual o se revelase ante el miedo de magia negra, el efecto deseado era producido: un estado de aguda conciencia” (trad. Linarejos Moreno), KUKIELSKI, Tina, *op. cit.*, p. 37.

²⁰² No era inusual que los artistas posminimalistas utilizaran elementos orgánicos *Antiform* en sus prácticas de estudio. El crítico y curador italiano Germano Celant utilizó el término “artista alquimista”, refiriéndose al manifiesto de 1969 de los artistas del arte *Povera* que utilizaban sustancias biológicas. CELANT, Germano, *Arte Povera*. Londres: Studio Vista, 1969, p. 37.

²⁰³ ADAN, Elizabeth, *op. cit.*, Vii.

Es ahí donde la ruina en su condición heterocrónica y heterotópica, confiere la capacidad de superponer —según Foucault— los emplazamientos o —según Van Gennep— los estados sociales, configurándose como el escenario necesario para realizar los ritos liminares.

Estos ritos no son ni de separación ni de agregación, sino que referidos a un proceso, van a devenir recurso obsesivo para una generación de artistas que han perdido el interés por la obra terminada y concluida, encontrando en la ruina ese espacio “fuera de todos los lugares [del mundo capitalista en el que todos los elementos tienen una función dentro del ciclo productivo], aunque no por ello deja de ser localizable de hecho”²⁰⁴ y en “el que el tiempo se acumula hasta el infinito”²⁰⁵. Las condiciones necesarias para el surgimiento de la energía de la “liminaridad”²⁰⁶, esa experiencia umbral que pone en contacto oposiciones binarias y categorías sociales, no en una lucha, sino formando una “tensa unidad”²⁰⁷ en la que se “produce una temporal disolución de la oposición en sí misma”²⁰⁸.

En su cualidad heterocrónica, heterotópica o liminar, la ruina se configura como un escenario de rito religioso y profano, no solo para los artistas procesuales de mediados de los años 70, sino desde las primeras representaciones de la misma, asociadas al nacimiento de Cristo o la adoración de los Reyes Magos, conduciendo hasta poderosas vías de investigación que vinculan la antropología con la práctica artística, inundando las producciones actuales de arte contemporáneo. Este espacio donde somos conscientes de la ruina es la oportunidad para volver a entrar en contacto con un arte procesual que incorpore materiales del presente.

²⁰⁴ FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes” (*Des espaces autres*), *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁰⁶ TURNER, Victor, *op. cit.*, p. 95.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁸ ADAN, Elizabeth, *op. cit.*, p. 28.

CONCLUSIONES

La presente investigación partía de la hipótesis de que en los Estados Unidos, de finales de los años sesenta, y principios de los setenta del siglo XX, se producía un cambio fundamental en el campo de la creación artística; el salto de la consideración de la ruina como un objeto de representación a la ruina como un material/ lugar a partir del cual generar, mediante un proceso, una obra nueva. Nuestra hipótesis asumía que, durante este cambio, el artista abandonaba el plano de contemplación para introducirse corporalmente en la ruina experimentándola físicamente.

Entre los objetivos propuestos se encontraba la creación de la definición de la ruina como un proceso. Una definición que permitiese localizar entre los numerosos artistas que trabajan o han trabajado con ruinas los que efectivamente han empleado este proceso o procedimiento, estableciendo qué antecedentes históricos han incidido en su aparición y esclareciendo las razones que han conducido a que surgiera en ese preciso momento histórico. De este modo, pretendíamos trazar nuevas vías de investigación que justificasen las cíclicas apariciones de este procedimiento desde entonces.

A lo largo de nuestro estudio, hemos podido comprobar cómo el salto espacial que realizan artistas y arquitectos, desde el lugar del observador hasta el objeto representado, vino asociado a una superación del rol contemplativo, imitativo o analítico — es decir, pasivo— del artista hacia un rol más activo, basado en la experimentación que comenzaría a producirse en el mismo momento en el que la ruina pierde su significado nostálgico ante un pasado que irremediablemente se ha perdido, para mostrar la destrucción deliberada del mismo: la Revolución Francesa.

Con el comienzo de esta nueva época, la concepción de la ruina y del artista se verá sometida a dos cambios fundamentales, en cuya convergencia encontramos el germen de aquel procedimiento que hemos pasado a denominar “la ruina como proceso”. Por un lado, el nacimiento de la figura del genio creador, cuando el artista reclama su derecho a ser, a manifestarse. Por otra parte, la utilización del fragmento y la ruina como estrategia revolucionaria.

La adquisición del derecho a crear o inventar, aparece rotundamente en el género menor de los *Capricci* y, a través del material que el artista tenía a la mano, encontrando en las ruinas que hasta ahora había utilizado para copiar la belleza universal propia del clasicismo, nuevas maneras de realizar composiciones que proponen ficciones de la realidad y la representación. Constituyendo estas primeras composiciones fantasiosas de fragmentos arquitectónicos, la primera proyección del proceso y la manipulación que posteriormente aplicaría físicamente en la ruina, para construir a partir de ella una obra con significado autónomo.

En los *Capricci* no solo se conciliarían los antiguos y los modernos, el clasicismo y la invención. También permanecerían excepcionalmente aliadas las artes y las ciencias, en un momento en el que el conocimiento parece escindirse del arte, al ser identificado con la imaginación o las pasiones. Así, señalamos un tipo de capricho arquitectónico donde la ruina es utilizada como una representación didáctica, útil para enseñar a los estudiantes de arquitectura la estructura del edificio, siendo a menudo representados como ruinas edificios nuevos o todavía en fase de proyecto. Estos caprichos constituirán una versión más imaginativa y acorde al gusto de la época de los cortes arquitectónicos, conjugando a la perfección la imaginación y la adquisición del conocimiento. Estas intervenciones realizadas sobre la arquitectura, por ahora tan solo imaginadas o

representadas, configurando una forma de exploración constructiva que utiliza la destrucción como forma de conocimiento.

El artista en su recién conquistada libertad para inventar o para actuar, comienza a intervenir a su capricho las ruinas clásicas antes imitadas o estudiadas, conjugando la imaginación y la representación científica.

Esta intervención sobre las ruinas entraría en la nueva situación con tres contenidos semánticos fundamentales. Los dos primeros denotarían el cambio hacia un rol activo: la reclamación del derecho a manifestarse del artista, ante las normas artísticas imperantes, cuestionando la relevancia de la perspectiva o las proporciones clásicas. En segundo lugar, la reivindicación de la soberanía popular por parte de los ciudadanos. En última instancia, el artista asimilaría esta intervención a la realización de una demostración científica por medio del ensayo destructivo.

Hemos podido localizar que la eliminación de esta distancia física entre el artista y la ruina ya se había venido produciendo desde finales del XVII, a través del envío de escultores para realizar moldes, las mejores antigüedades romanas serían reproducidas en distintos palacios Europeos. Desde finales del XIX serían enviados también a zonas más lejanas como México y Camboya, realizando moldes de los templos que serán reproducidos después en las exposiciones universales, sirviendo a los propósitos colonialistas de los imperios francés e inglés. Sin embargo, aunque estos escultores abrirían sin duda una de las vías de trabajo que han utilizado posteriormente los artistas contemporáneos, incorporando técnicas arqueológicas o de conservación como vía o método de intervención en la ruina, habría que esperar a mediados del siglo XX para que estos métodos, vías o procedimientos, fuesen realizadas con un propósito diferente que el estudio o la imitación para que fueran utilizados con pleno significado artístico y no reproductivo.

El artista como creador seguirá durante unos siglos interviniendo la ruina tan solo en su imaginación, mientras que el copista o el arqueólogo ostentarían el privilegio de su contacto físico sin un propósito creativo. Hasta que a finales de los años sesenta del s. XX, artistas y arquitectos comenzarían a manifestarse creativamente en las ruinas reales, experimentándolas físicamente con un propósito contestatario.

Un salto que podríamos deducir consecuencia lógica del rumbo que tomó la sociedad de posguerra, cuando una vez recuperada, comenzó a activarse políticamente propiciando el fin del aislamiento del artista que, hasta ese momento, no participaba de la vida política y social. De este modo, los artistas superan su poética individual, considerando el arte como una contestación social. Esta posición provocó que las reivindicaciones de artistas y ciudadanos que hasta ahora fluían por derroteros diferentes, confluyesen en una sola corriente, desembocando finalmente en las revueltas del Mayo francés de 1968. Aunque la explosión fue en París, como consecuencia del situacionismo y otros movimientos como el Arte Povera, se extendió su influencia hacia otras ciudades europeas como Milán, Dusseldorf o Berlín. Estas corrientes apostarán por “trastocar las relaciones entre el arte y las fuerzas productivas eliminando el concepto de individualidad”²⁰⁹, mezclando “el marxismo con la experimentación, hasta entonces contenida de las vanguardias artísticas”²¹⁰.

El situacionismo apostó por “liberar al individuo no únicamente mediante formas alternativas de poder, sino también inventando otras maneras de vivir su cotidianidad”²¹¹ e incitaría al artista a experimentar el espacio urbano específicamente, no solo de un modo fenomenológico, sino prestando atención a las repercusiones en el comportamiento psicológico de los individuos, a través de la *psicogeografía* y la *deriva*. El artista comenzaría a experimentar la ciudad, incluyendo los espacios en desuso o marginales como la ruina, con un espíritu atento a los cambios psicológicos.

Por otra parte, la perspectiva antropológica abierta por el arte *povera* —que incitaba a una experimentación con los materiales a los que atribuiría cualidades semánticas, simbólicas y espirituales específicas y a través de los cuales, mediante una actitud ritual, pretendía transformarse y transformar la sociedad— y el flujo entre los distintos movimientos entre las distintas ciudades europeas, con otras a ambos lados del océano, contribuyeron a que el artista de finales de los años sesenta descubriese mediante la exploración psicogeográfica o de *derive* urbana, la cualidad liminar de la ruina.

²⁰⁹ GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. *op. cit.*, p. 118.

²¹⁰ SAÍNZ PEZONAGA, Aurelio, *op. cit.*, pp. 7-16.

²¹¹ GUASCH, Anna María, *op. cit.*, pp. 7-16.

Este material/lugar posee un contenido semántico específico originado por su cualidad fragmentaria, en el que ya los surrealistas habían percibido energías revolucionarias por actuar contra “la complacencia del objeto de consumo, cuestionando su perdurabilidad en el tiempo” que se verían acrecentadas por el ataque a la arquitectura con un propósito contestatario producido en las revueltas del Mayo del 68²¹². El hallazgo de los artistas de finales de los años 60, fue considerarlo el lugar que les permitía ponerse al margen de los intereses de la producción, a los que se oponían con firmeza, para realizar unos ritos de paso con los que pretendían transformarse y transformar la sociedad. Unos ritos con los que pretendían aliviar a un ciudadano condenado al desarraigo, como consecuencia de los intereses del sistema capitalista disfrazados de arquitectura y urbanismo funcionalista que entrarían en sintonía con el activismo sociopolítico contemporáneo de aquellos movimientos de raíz social surgidos en las comunidades espontáneamente, a diferencia de los surgidos en el seno de un sistema de estructura de poder (*grassroots*).

La intervención sobre los edificios arruinados o en vías de demolición se convertiría en una estrategia de resistencia contra ese plan ideal, que respondiendo a los intereses capitalistas decía cómo la sociedad debe ser. En ese momento la comprensión moderna de la creación de la ruina como un enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza —reflejada claramente en el escrito de George Simmel de 1907— en el que la naturaleza ha recobrado su poder creando una obra nueva a partir de la obra que había generado el hombre es sustituida por una concepción de la ruina como resultado del enfrentamiento inevitable de las fuerza incontrolables de las exigencias de la producción y el individuo, sustituyendo la noción de lo sublime económico a lo sublime natural.

²¹² FOSTER, Hal, *op. cit.*, p. 256.



71. Anónimo, *Docuamerica 1969-1974*. Imágenes extraídas de: <<http://www.archives.gov>>.

La creación de una obra nueva a partir de la ruina ha de comprenderse como un desafío a las leyes de la producción, un acto de resistencia del artista que permanecerá en aquellos lugares que los ciclos económicos se empeñan en hacer desaparecer, bien porque su impronta queda registrada en la obra final, bien porque permanece en la documentación de la acción, dignificando y conservando de ese modo, no solo la memoria del lugar que desaparece, sino también la propia memoria personal capaz de articular nuevos significados.

En el caso de Gordon Matta-Clark, tras una primera etapa alquímica, su obra parece embeberse de una contradictoria actitud contestataria hacia la propia práctica arquitectónica, estando, como apunta James Attlee, embebido del lenguaje modernista de la arquitectura y sus sueños, aunque fuese para reaccionar contra él²¹³. La misma pulsión que parece tomar la forma de aquel capricho arquitectónico en el que habíamos localizado el origen de la ruina como proceso y en el cual, resistiendo a la modernidad, se mantenían unidos tanto la ciencia, como las artes. Con los imaginativos, pero formales cortes que Matta-Clark aplicaba, parece mostrarnos también la función y estructura del edificio, prolongando la brecha creativa que suponen los caprichos arquitectónicos del siglo XVIII y XIX que se movían entre la pulsión del instinto de construcción y el de destrucción, entre la disección científica y el gusto por la ruina y lo sublime, ahora eso sí, experimentándola físicamente con su cuerpo.

²¹³ ATTLEE, James, *op. cit.*, pp 1-15.

Entre 1969 y 1976, artistas como Robert Overby, Gordon Matta-Clark y Francesca Woodman acudirían a la ruina atraídos por su liminaridad y sus energías revolucionarias, experimentándola físicamente de distintos modos dependiendo de su posición específica. Robert Overby la exploraría desde la investigación pictórica y el encuentro con los materiales *Antiform*, Gordon Matta-Clark desde la práctica arquitectónica, las fuerzas sociales del surrealismo y el situacionismo. Posteriormente, Francesca Woodman desde la *performance* fotográfica, resultando en obras que aún divergiendo parcialmente dependiendo de las disciplinas y antecedentes desde las que hablan, convergen en lo esencial de su significación.

Las teorías filosóficas espaciales del momento que se manifestarían claramente en la teoría de las heterotopías de Michel Foucault, parecen adoptar la misma perspectiva antropológica seguida por el Arte Povera, contribuyendo a superar las concepciones fenomenológicas del espacio para abordarlo desde una perspectiva que tuviera en cuenta los emplazamientos sociales. Esta aproximación configuraría a la ruina como el escenario apropiado para llevar a cabo una práctica artística que era entendida como un proceso material, personal, político y social que les conduciría a explorar insistentemente la liminaridad.

La exploración de la liminaridad, por parte de estos artistas necesitaría de un lugar “al margen” de emplazamientos sociales determinados y que precisamente por eso fuese capaz de superponerlos; aquel lugar que Foucault denominaría heterotópico y que según él estaba frecuentemente asociado a un lugar heterocrónico, es decir con un tiempo en “ruptura”, o diferente al humano. En la ruina, considerada como aquel lugar que ha perdido su función dentro del ciclo productivo y que como en el ejemplo de las bibliotecas de Foucault, “el tiempo se acumula hasta el infinito”²¹⁴, encontrarían los artistas posminimalistas una heterocronía más pura, donde la heterotopía se manifiesta plenamente, configurándose como el lugar ideal en el que ponerse al margen —según Van Gennepe— y donde poder realizar la fase liminar del paso; o enfocándolo de otro modo, el proceso ²¹⁵.

²¹⁴FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes” (*Des espaces autres*), *op. cit.*, p. 36.

²¹⁵VAN GENNEPE, Arnold, *op. cit.*, p. 25.

Las prácticas posminimalistas procesuales americanas que estaban profundamente conectadas con el Arte Povera, se centraron en los procesos que generan y a los que se ve sometida una obra, excluyendo de su práctica la obra cerrada o terminada. Un proceso que no se refería únicamente a la transformación de la materia de una obra de arte, incluyendo los materiales elásticos con los cuales los artistas mostraron una gran afinidad, sino también a las “actitudes” o mecanismos que hacen que una obra o individuo sean aceptados como arte o artista, quedando esta posición claramente manifestada en la exposición comisariada por Harald Szeemann, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* en la Kunsthalle de Berna en 1969²¹⁶. El interés por las actitudes o los gestos necesarios para que una obra y el oficiante se viesan transformados durante el proceso, les emplazaría plenamente en la práctica ritual, más concretamente, por su focalización en el proceso y no en la resolución del mismo, en practica del “rito liminar”. Este rito necesitaba por un lugar caracterizado por no estar ni aquí ni allí de las posiciones asignadas y ordenadas, por “ley costumbre, convención y ceremonial”²¹⁷, es decir un lugar al margen capaz de solapar emplazamientos sociales, encontrando este lugar a menudo en la ruina.

Esta superación del espacio fenomenológico no conllevará una renuncia a una de sus aportaciones fundamentales: el acento entre las relaciones del espacio, la obra, el creador y el espectador, aunadas a la profunda necesidad de experimentar el espacio con el cuerpo, que había llevado a los artistas minimalistas y posminimalistas a experimentar con los límites del espacio físico. Si añadimos a esta experimentación una investigación acerca de los emplazamientos sociales, sus relaciones, sus límites y sus mecanismos de paso, podemos experimentar con el umbral. Entonces, el dintel de una puerta ya no sería solo ofrecer la experiencia con el interior y el exterior de un objeto/arquitectura, sino también con lo privado y lo público, con lo profano y lo sagrado. Pasar este umbral significa “agregarse a un mundo nuevo”²¹⁸.

²¹⁶ SZEEMANN, Harald; BURTON, Scott y MULLER, Gregoire, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information*. Berna, Kunsthalle, 1969.

²¹⁷ TURNER, Victor, *op. cit.*, p.95.

²¹⁸ VAN GENNEP, Arnold, *op. cit.*, p. 37.

En esta experiencia “umbral” o “procesual”, que se producía en el pasaje o transición entre estados —para Van Gennepe— o emplazamientos —para Foucault— y en la que se ponen en contacto categorías sociales normalmente aisladas, por lo que “todo puede pasar”, encontrarían estos artistas un útil efectivo de deconstrucción y reconstrucción de la sociedad en sí misma. La ruina como proceso se definirá entonces como una forma del arte procesual, en el que el proceso es entendido no solo como transformación de la materia de la obra, sino también del artista/oficiante y de la sociedad a la que pertenece y en donde la ruina es elegida por las cualidades semánticas específicas inherentes al propio material: revolución, imaginación y liminaridad. A partir de este concepto, Francesca Woodman, Gordon Matta-Clark o Robert Overby, entre otros, ofrecen un instrumento de réplica social necesario ante una modernidad que había desvelado su lado oscuro.

La ambigüedad semántica de la ruina, capaz de preservar el objeto que representa al mismo tiempo que muestra su destrucción, ya había provocado que surgiese con rotundidad, ya fuese representada por el artista o creada por los ciudadanos durante las revueltas, en numerosas épocas de crisis, ya desde las primeras manifestaciones del paganismo sobre el cristianismo hasta hoy. Pero lo que será radicalmente diferente a finales de los años sesenta será la atracción que sienten los artistas por trabajar físicamente en la ruina, no para estudiarla o reproducirla, sino para ponerse al margen de la sociedad capitalista.

Situarse al margen del sistema capitalista por medio del objeto de consumo ruinoso, estuvo también en la base de la elección del escenario de la ruina en las representaciones románticas, y no solo la exaltación de la imaginación que estas producían debido al distanciamiento con el contexto original: la subjetividad, la individualidad y el derecho a manifestarse características del romanticismo son tan solo “formas adoptadas de la resistencia a la reificación”²¹⁹. Esta capacidad de aislamiento conduciría también a los artistas de finales de los años sesenta del siglo XX, que se servirán de ese margen para realizar unos ritos de paso con los que ansía transformar la sociedad. En su elección de transformar la sociedad a través de los mecanismos rituales

²¹⁹ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert, *op. cit.*, pp. 20-25.



72. Ralph Eugene Meatyard, *Untitled (Boy with Flag-Christopher and the Rebuilding of America)*, 1959, copia en gelatina de plata, 38 x 30 cm. Imagen extraída de: <www.clamart.com>.

73. Ralph Eugene Meatyard, *Untitled (Two Boys with Flag)*, 1960, copia en gelatina de plata, 38x30 cm. Imagen extraída de: <www.clamart.com>.

utilizados por las sociedades semicivilizadas —en la que nada es independiente de lo místico o lo sagrado— y no a través de los propios de las sociedades modernas —en las que todo puede ser racionalizado o aprendido— yacería su mas profundo rechazo una modernidad que no les estaba teniendo en cuenta y a través de la cual no veían una posibilidad de cambio. Una crítica a la modernidad que realizada desde su interior será inevitablemente ambigua.

Entre los objetivos propuestos en esta investigación, nos convocaba encontrar las razones que hicieron que se produjera el salto en ese momento histórico, razones que harían dilucidar los motivos que habrían provocado la aparición de este mismo procedimiento posteriormente, abriendo nuevas vías de investigación. Cabría plantearse la hipótesis, en una investigación futura, de que hubiese sido este mismo rechazo a las promesas del capitalismo y la modernidad el que hubiese hecho surgir nuevamente la práctica procesual de la ruina, analizando las estrechas relaciones con crisis económicas y sociales. Teniendo en cuenta que este procedimiento surge simultáneamente al comienzo de la desigualdad económica en Estados Unidos, a partir de entonces, aunque la productividad seguirá en aumento ya no repercutirá en el pueblo —es decir en

un momento de desconfianza total ante un sistema que ya no les representa— ¿no sería válido formular una tesis que asentada en conceptos y documentación de cultura económica relacionase los momentos y lugares álgidos en la utilización de este procedimiento con el comienzo de desigualdades social? ¿No podría tomarse como punto de partida el caso de España, caracterizado por una extendida clase media desde el fin de la dictadura y que ha visto el verdadero inicio de su desigualdad social a partir del 2006, con el comienzo de la crisis económica que hoy perdura? ¿Exactamente en el mismo momento en el que artistas españoles como Dionisio González, Jacobo Castellano, Fernando Sánchez Castillo o la autora de la presente tesis comenzamos a emplear de manera sistemática y generalizada este procedimiento?

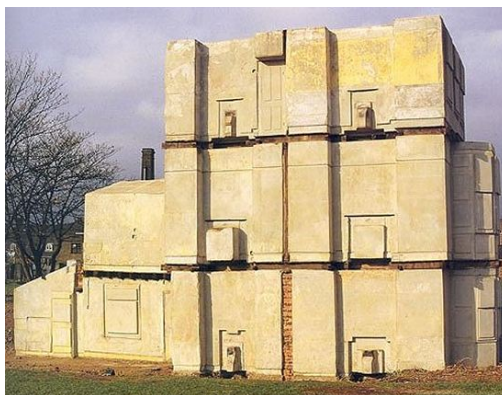
Dionisio González introducía su vídeo *Elegía* —en el que explota una chabola y reproduce la explosión a cámara lenta, de manera que podamos escuchar la toma de contacto con el suelo de cada uno de los fragmentos— con una pieza del poema homónimo poema de Carlos Drummond de Andrade: “...tienes prisa en confesar tu derrota y aplazar para otro siglo la felicidad colectiva. Aceptas la lluvia, la guerra, el desempleo y la injusta distribución. Porque no puedes, solo, dinamitar la isla de Manhattan”, diciendo a continuación que “el desencanto y la pérdida de la confianza, ante la desposesión y la desigualdad, se manifiestan visionarios [en el poema] desde el ejercicio de la demolición y el terror”²²⁰.

²²⁰ GONZÁLEZ, Dionisio, *Elegía* 1938. Introducción a la obra [no publicada] extraída de <www.dionisiogonzalez.es>.



74. Dionisio González, *Elegía, 1938*, 2008, vídeo 5,37 min. Expuesta en como *Solo Project* en ARCO 08, Madrid en la galería Max Estrella. Imagen extraída de: <<http://www.dionisiogonzalez.es>>.

¿Este enfoque no podría haber sido así mismo el origen de la obra de Rachel Whiteread durante la crisis y la explosión de la burbuja inmobiliaria en Gran Bretaña en la década de los noventa?



75. Rachel Whiteread, *House*, 1993, molde de cemento del interior de la edificación expuesta en el lugar de la casa original en el 193 *Grove road* de Londres. Premio Turner 1993. Imagen extraída de: <<http://www.tate.org.uk>>.

El estudio de la obra de Gordon Matta-Clark ha sido indispensable —por la contextualización del momento histórico que proporciona su amplia bibliografía— para entender las razones que llevaron a dar este salto. Era uno de nuestros objetivos, averiguar si realmente fue el primero en emplear el procedimiento artístico que defendemos, ya que si esas razones fueron comunes a muchos artistas, no hubiese sido lógico que el salto lo realizase uno solo. Hemos podido encontrar que un artista, con mucho menos impacto mediático, como Robert Overby, quien ya había atacado la ruina en un sentido constructivo, antes de Gordon Matta-Clark, con un material como el látex, haría confluír precisamente el material utilizado por los conservadores y restauradores para realizar sus moldes y los materiales *Antiform* o elásticos de los posminimalistas.

Sin embargo, la obra de Overby ofrece algunas divergencias. Por un lado, no parece haber abandonado totalmente el campo de la representación. Sus moldes de látex, además de contener fragmentos de ruina con un significado intrínseco, contienen capas pictóricas en las que intenta dar un aspecto envejecido, “simultaneando el regis-

tro de la decadencia y su representación”²²¹. Por otra parte, no está claro si sus obras implicaban un ritual por el cual se pretendía transformar el artista y la sociedad. De hecho, puede ser que esa “actitud” divergente fuera la que le distanciase del grupo de la galería John Weber de Nueva York durante su exposición en 1971, marcando su exclusión de los circuitos posminimalistas y procesuales. Los límites de la bibliografía con la que nos hemos encontrado han puesto de manifiesto que otra consecutiva investigación, que contextualice la obra de Overby en profundidad se hace necesaria, una investigación que por su focalización y el trabajo de campo específico se hubiese salido del objeto concreto de nuestra investigación.

La puerta abierta por el descubrimiento de la obra de Robert Overby en la que se conjugan los materiales “Antiform” de los posminimalistas y la construcción a partir de la ruina actuaría como llamada de atención para reflexionar en posteriores investigaciones sobre las convergencias y divergencias, semánticas y procesuales del empleo de estos materiales. Cabría plantearse si la eclosión de la utilización de ambos materiales en un sentido procesual no se debería a la reivindicación de la subjetividad y alteridad en oposición al plan/construcción/individuo ideal promovido por el funcionalismo y la modernidad. Una tesis que necesitaría del estudio de artistas que simultáneamente a Robert Overby y Gordon Matta-Clark propusieron una “terapia” a través del arte y los materiales elásticos, una pesquisa que debería revisar la similitudes entre la polaridad del formalismo y las condiciones “curativas” de los materiales elásticos en la obra de estos artistas y los limpios y planificados cortes de Gordon Matta-Clark y los edificios en ruinas en los que los realizaba. ¿No estaríamos hablando de nuevo de “una crítica a la modernidad que realizada desde su seno será inevitablemente ambigua”? ¿No esconderían ambos procesos la reivindicación de una alteridad que actuaría como terapia curativa?

²²¹ RIMANELLI, David; *op. cit.*, p. 7.



76. Linarejos Moreno, *La construcción de un ruina*, 2008, vídeo color 11 min. Expuesto en *Artifactuals Realities* en el Station Museum durante la bienal de fotografía Fotofest, Houston, 2010.

Pensando en la proyección que toda investigación puede tener en el ámbito de la educación artística, cabría desarrollar un trabajo de recopilación y sistematización cuyo fin fuese confeccionar un manual —al que no debiera faltarle un tono irónico— al estilo de *The artist's handbook of materials and techniques* de Ralph Mayer, en el que se describiesen distintas maneras de trabajar creativamente con ruinas. Una catalogación de carácter didáctico que se vería plenamente justificada por el amplísimo número de artistas que han creado a partir de las ruinas desde finales de los años sesenta. Así, se pueden trazar algunas maneras de proceder tan frecuentemente utilizadas como antiguamente lo habían sido el óleo o el temple, un manual que podría ser utilizado en diferentes niveles educativos tanto para enseñar a los alumnos de conservación y restauración como a los de arte, respondiendo a una realidad artística actual en la que los límites están cada vez más desdibujados.

Paradójicamente, el artista aunque se acercase a las ruinas no por las características físicas que le conferían la capacidad de representar una realidad exterior a ella, sino por su contenido semántico específico (cualidad fragmentaria /revolucionaria, ambigüedad para preservar y mostrar destrucción, espacio de margen de la sociedad de consumo, tiempo en ruptura, liminaridad, etc.), se verá finalmente confrontado al ma-

terial físico de la ruina, siendo necesaria la elección de un método de manipulación y puesta en valor de la misma, por lo que al fin y al cabo, una práctica catalogación de reacciones o procedimientos es posible.

En este estado que Turner denominaría *limbo state*²²², hay una disolución de jerarquías sociales en la todo puede pasar, como comprobarán los artistas procesuales de mediados de los años setenta, propiciando un poderoso útil de transformación personal, política y social. La ruina es el lugar o emplazamiento por antonomasia donde propiciarla.

²²² TURNER, Victor, *Ibid.*, p. 97.

POST SCRIPTUM

*Nothing remains except an empty name*²²³

Florent Schoonhoven

Mi aproximación a la ruina no surge únicamente del interés por la ingente cantidad de exposiciones y escritos sobre ruinas aparecidos en los últimos años, a los cuales me acerqué con posterioridad. Realmente, nace desde mi propia práctica artística y el descubrimiento paulatino de afinidades procesuales y temáticas con otros artistas que estaban desarrollando su trabajo en Europa desde el año 2004. Este reconocimiento generó un interés por contextualizar mi propia obra y analizar las posibles razones ^{de} estas coincidencias, remontándome irremediabilmente en el tiempo para intentar encontrar los orígenes de aquello que no parecía sino un procedimiento común.

²²³ “Nada queda excepto un nombre vacío” (trad. Linarejos Moreno), Florent Schoonhoven, citado en ROTH, Michael S. *et al.*, *op. cit.*, 1997, p. 43.

Del año 2003 al 2009 desarrollé mi práctica artística en España, en un periodo caracterizado por una fuerte explosión inmobiliaria y después por una fuerte crisis económica, apareciendo en el país en la primera etapa fuertes transformaciones urbanas —demoliciones, construcciones, recalificaciones— y una fuerte subida de los precios de la vivienda. En una segunda etapa, gran parte de la población sin empleo —sobre todo los más jóvenes— comenzarían a padecer una crisis, que alargándose tanto como su juventud, les dejaría sin apenas posibilidades de futuro. Un proceso de castración que en numerosos casos solo pudo ser resuelto mediante la emigración.

Mi trayectoria como artista comienza a desarrollarse en España en un periodo en el que la construcción física del país parecía haber causado su destrucción. Mi obra operó durante esos seis años en espacios destruidos o abandonados, como memoria de la historia de mi país, tanto como de mi propia historia personal. No eran trabajos que teñidos de nostalgia ensalzaban un pasado mejor, sino todo lo contrario. La memoria era utilizada en una construcción en la que el artista o el ciudadano se manifestaba frente a unos movimientos económicos que tan poco le habían tenido en cuenta durante la explosión inmobiliaria que había hecho surgir estas estructuras, como en la crisis que las haría desaparecer después. En este periodo generaría unas obras, donde la preservación, mediante el documento fotográfico de estos espacios en avanzado estado de destrucción, denunciaba las carencias del sistema, al mismo tiempo que pretendía trabajar de una forma lúdico-constructiva con las comunidades locales, provocando una llamada de atención que pudiese desembocar en cambios.

Las obras estaban caracterizadas por construir a partir de un material que, como la ruina, implica la disolución del todo y la desintegración en el fragmento, el distanciamiento del uso y contexto original que hace que la imaginación se active vivamente y en cuyo acto constructivo yacía la resistencia a la reificación propia de las sociedades capitalistas.

Eran trabajos localizados entre el documento y la ensoñación, en la aventura de la construcción de la identidad a través de la arquitectura.

Las impresiones de gran formato sobre arpillera y los objetos cargados de memoria de las instalaciones realizadas en ese momento, devendrían objetos escultóricos que hablaban de una ausencia, constituyendo una documentación subjetiva de espacios

que estaban destinados a desaparecer. Para ello, desarrollé una serie de acciones y rituales que después fotografié. Las fotografías se referían no solo al espacio físico, sino también al espacio psicológico y social. Eran acciones que se encontraban al límite de la figuración teatral y un complejo ritual con el cual explorar la fragilidad del individuo frente a la economía global y los intereses de la producción.

El año 2006 descubriría la obra de la artista afgana Lida Abdul *White House* (2005), donde muestra a una mujer pintando obsesivamente en las ruinas de una ciudad bombardeada, ofreciendo un poético acto de habitar lo inhabitable y más tarde *War Games* (2006), donde unos hombres se esfuerzan en derrumbar con cuerdas unas ruinas de edificios aparentemente no emblemáticos, de la misma manera que hemos visto tan frecuentemente derribar monumentos que simbolizan un poder cuando este cambia. Estas piezas actuarían como un poderoso espejo en el que vi reflejados algunos procedimientos y actitudes, en un contagio que debida a la distancia geográfica y cultural parecía imposible. Aquí, cabría subrayar la reciente destrucción del Museo de Mosul, convertido en ruinas de un pasado que se quiere borrar.

Concienciada de que aquello que estaba haciendo no era una poética aislada, sino que se encuadraba en un movimiento mayor y que las razones de su surgimiento eran superiores a mis circunstancias específicas, mi mirada se dirigió sobre los artistas de mi país y mi generación, entre los que también encontraría numerosos ejemplos en los que mediante intervenciones y acciones sobre ruinas, la memoria era utilizada en sentido lúdico-constructivo.

En ese momento, decidí realizar un sencillo experimento que más tarde se transformó en obra. El experimento consistía en introducir en un buscador de internet la palabra “ruina” en distintos idiomas y analizar las imágenes resultado de la búsqueda. El resultado fue sorprendente. El mayor número de imágenes correspondía a algo llamado “Club de exploradores de lugares abandonados”, una especie de clubs fotográficos en el que se reúnen individuos para explorar estos lugares marginales o para compartir las fotos que habían tomado en ellos. Un fenómeno de amplias magnitudes que parecía no limitarse a ninguna zona geográfica en concreto y que era más poderoso en países con un capitalismo avanzado. El resultado resultó demoledor, solamente en España, aparecían un centenar de clubs, con unas 700 personas inscritas en cada uno.

Cada club proponía en sus enlaces una veintena más en otros países, que a su vez proponen otros tantos, multiplicándose el resultado de manera fractal. Hay que señalar que son más numerosos en aquellos países donde el capitalismo se mostraba con más contundencia.

Este estudio se materializó en una obra llamada *Exploradores de heteropías*, compuesto por la sucesión de páginas webs y algunas imágenes encontradas en las mismas. La pieza pretendía, en una estrategia de reapropiación, analizar al hombre de manera antropológica, es decir estudiando sus comportamientos sociales. En este caso, la relación con la ruina en el presente a través de la imagen. Fue este estudio, más allá de las exposiciones y los escritos sobre ruinas, el que me convencería de la amplia vigencia de la cuestión. Más tarde vino el descubrimiento en la 53 Bial de Venecia de la obra *The Ethics of Dust* (2009) de Jorge Otero-Pailos, una obra que se inspira y toma su nombre de la obra homónima John Ruskin (1866). En *The Ethics of Dust* el artista realiza el arranque de la pátina del tiempo de un muro, mediante un molde de látex, utilizando procedimientos muy similares a los que yo misma había utilizado en mi obra *Charnier* (2003) donde arranqué la superficie pictórica de mi casa-estudio de París, trasladándola y transportándola posteriormente para su exhibición en Madrid. Tales convergencias me convencerían definitivamente de que la conservación de la ruina a través de un ataque físico a la misma estaba siendo utilizada por un gran número de artistas contemporáneos, especialmente a partir del año 2006.

Al mismo tiempo estas obras parecían resonar, salvando las distancias, de algún modo a las realizadas por Matta-Clark. Aunque siempre se cita en los escritos contemporáneos sobre estos artistas, no parecía que existiese ningún estudio hasta la fecha que profundizase en los orígenes y motivos de estos ecos, por lo que resultaba pertinente desarrollar una reflexión que encuadrase los orígenes de este proceso artístico y ofreciera alguna respuesta a la cuestión de por qué estos artistas y especialmente a partir del 2006 empiezan a atacar la ruina.

Por otro lado, ¿qué connotaciones semánticas posee el material de la ruina y el proceso que lo hace adecuado para expresar las poéticas de estos artistas en ese momento? ¿Hay una relación entre los hechos del año 2007 y las revueltas de Mayo de 1968, dos periodos de fuerte agitación social? ¿Cuál sería la convergencia y divergencia

en el contexto de los artistas de ambos periodos? ¿Era realmente un antecedente Gordon Matta-Clark, el único que en aquel entonces estaba trabajando con ese método?

Se trata pues de una investigación realizada desde el punto de vista específico de un artista, que toma como punto de partida su experimentación personal y que no se centra en la representación o utilización de la ruina, sino en la relación que se establece entre el artista y los restos. Una relación que viene determinada por el lugar específico en el que se encuentra, a la hora de realizar su práctica, su contexto y por la materia de la que se sirve para realizarla.

Es por tanto una investigación que no ansía encuadrarse en el contexto de la investigación sobre la representación de la ruina, sino centrada en los procesos y procedimientos artísticos. Una exploración que reclama la especificidad que le confiere estar encuadrada en el Departamento de Pintura y Restauración de la Facultad de Bellas Artes (UCM), demostrando la importancia que posee la tradición con la que hoy en día cuenta, cuarenta años después de su surgimiento, este fenómeno, lo que justificaría la posible incorporación de este procedimiento al curriculum de Bellas Artes.

Trazar los objetivos y los temas que se consideraban importantes para la presente investigación, aquellos que ayudasen a dilucidar los orígenes y razones del salto hacia el tratamiento artístico de la ruina, me obligó a una profunda autorreflexión sobre los orígenes y razones de este procedimiento en mi propia obra, encontrándolos en una serie de piezas realizadas en mi casa estudio de París en el año 2003, un proyecto que titularía *Judas*. Aquellas obras realizadas durante seis lentos meses —durante los cuales dejé crecer plantas enredaderas cerca de las ventanas hasta que las bloquearon— donde todos los días realizaba actos repetitivos, como dibujar en la pared la trayectoria de una línea más o menos elíptica que pasaba siempre por dos puntos iguales para cada día pasar por uno diferente, culminaron en una acción en la que escribí una cita de Plinio en la pared en la que anteriormente había dibujado las trayectorias y arranqué la capa superficial del muro para llevármela conmigo a Madrid, exponiéndola perpendicularmente allí, tras el abandono de la casa en el año 2003²²⁴.

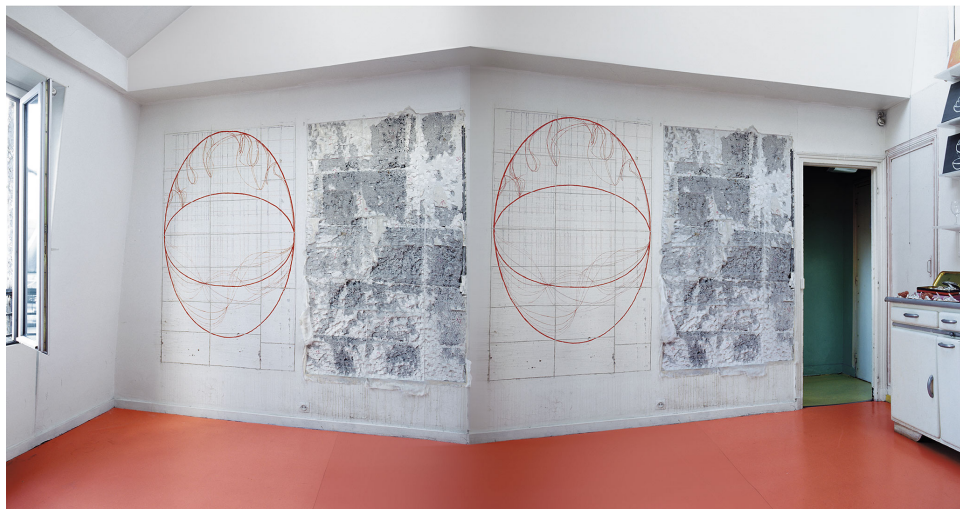
²²⁴ PLINIO, *Historia Natural*, libro 35, versículo 15. La obra toma como punto de partida el texto de Plinio que sitúa el origen del dibujo en una mujer que trazo el contorno de la sombra de su amado sobre el muro, antes de que este partiera a la guerra. Los fragmentos expuestos perpendicularmente a la sala

Aquel lugar se convirtió en una deriva espacial y temporal que había abandonado el tiempo enloquecido de la ciudad y en la que la naturaleza retomaba su poder, mientras los miedos se escondían en el armario en formas orgánicas y me afanaba en marcar insistentemente en el muro “yo estuve aquí”. La historia de esta casa fue también la mía. Esta obra, en la que más tarde comprendería que había cultivado una especie de liminaridad, supuso un profundo rito de paso personal, tras el cual me vi profundamente fortalecida, marcando mi inicio personal en la utilización de la ruina como proceso y que ha definido en cierta manera, más allá de los años que posteriormente estuve trabajando en ruinas españolas, un eje temático propicio para comprender el salto que presentamos en nuestra investigación.

Aquel proyecto comenzaba con una fotografía a través de la mirilla de una puerta, adoptando el nombre en francés *Judas*, con el que parecía reivindicar la imaginación y la manifestación de mi subjetividad y alteridad, como un acto dependiente de la memoria. Se configuró como un doble proceso de confluencia de la obra de arte y el mío personal, cuya conclusión era indiferente. Como aseguraba Louise Bourgeois, “la memoria no podía ser destruida así que, la única reconciliación posible implicaba fabricar sobre sus restos, reinventarla, buscar como aliados a la memoria y a la imaginación en un acto constructivo en el que el individuo se manifiesta autónomamente”.

De una manera abductiva, deduje que si el cultivo de la liminaridad en la ruina —en mi caso, autogenerada—, fue en este momento la condición necesaria para llevar a cabo la realización de un proceso de regeneración, construcción y reafirmación de la propia identidad. Supuse que quizás esa condición necesaria podría haber sido también el origen de ese salto original que se produjo a finales de los años 60 del siglo XX y con el cual identifiqué unos antecedentes claros de mi trayectoria.

expositiva creaban una estratigrafía de la cotidianeidad. Una pieza en la que se afirmaba en la ficcionalización de procedimientos arqueológicos y en la que el dibujo quedaba vinculado definitivamente a la memoria.



77. Linarejos Moreno, *Una Casa con Esquinas* del proyecto *Judas*, París 2002-Madrid 2003, huella del arranque de la superficie pictórica de la casa de 39 *Rue Charonne* en París, impresión lambda sobre aluminio, 200 x 100 cm. Expuesta en Galería Antonio de Barnola en Barcelona y Galería K en Madrid, 2005. Imagen extraída de PULIDO, Natividad, “Linarejos Moreno. Primer premio de pintura y fotografía ABC”, *ABC*, 19 de enero del 2005.



78. Linarejos Moreno, *Charnier Madrid*, del proyecto *Judas*, París 2002-2003, arranque de pintura mural,. Expuesta en Galería Artificial y Espacio f en Madrid, 2003 y en Galería K en Madrid, 2005. Imagen extraída de: CERECEDA, Miguel, *ABC Suppl Blanco y Negro Cultural*, 8 de agosto del, 2003.



79. Linarejos Moreno, *Closet, Close, Closed*, 2002 del proyecto *Judas*, París 2002-Madrid 2003, instalación realizada en el armario de la casa-estudio de 39 Rue Charonne en París, armario, pintura y mallas de cebolla reservadas tras cocinar durante varios meses. Condiciones de presentación: reproducción del armario como escultura.



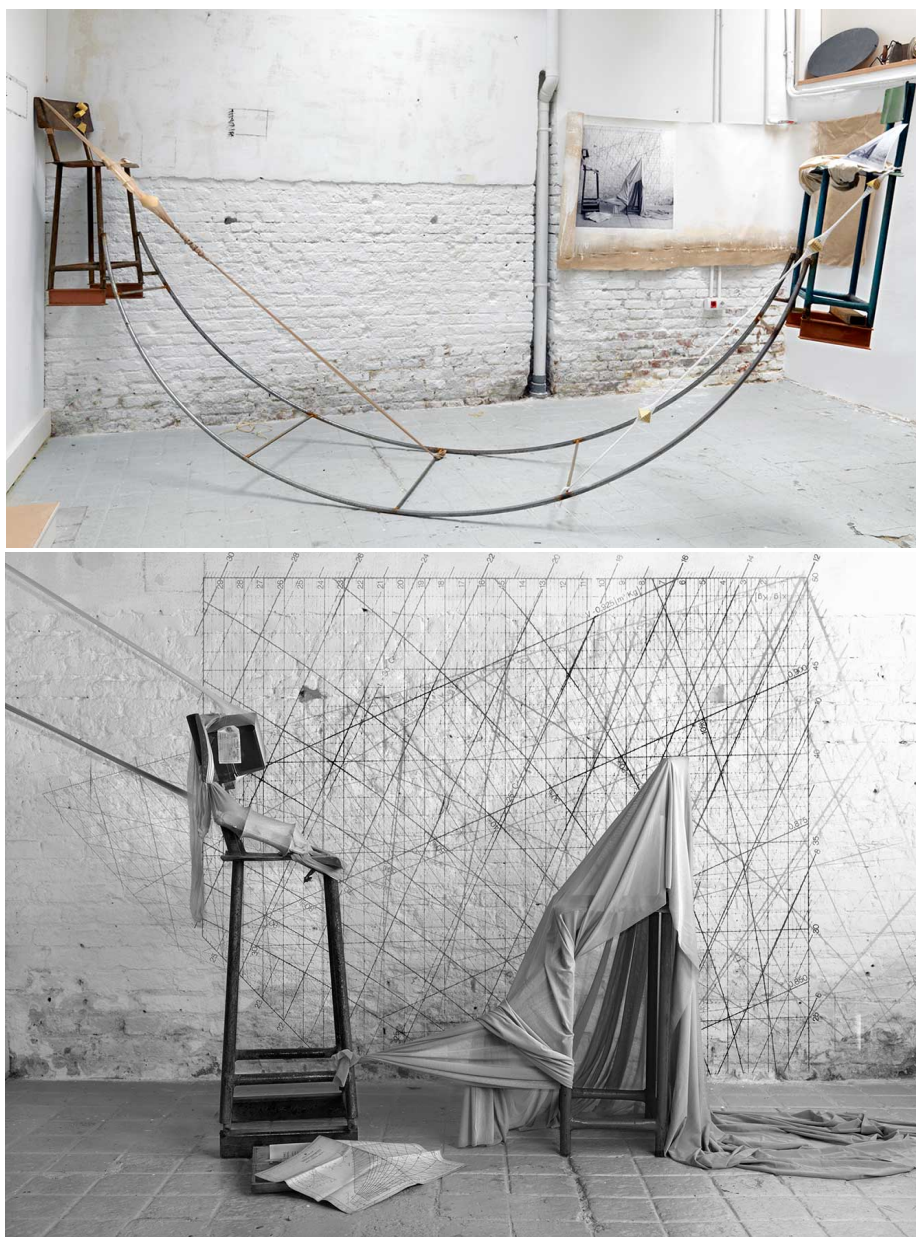
80. Linarejos Moreno, *Stalker. El cálculo de la incertidumbre*, 2006, impresión lambda sobre metacrilato de colada, 230 x 120 cm. Expuesta en ARCO 07, Madrid y como primer premio Purificación García 2008 en Madrid.



81. Linarejos Moreno, *Banquete II* de la serie *Rituales funerarios*, 2007, fotografía tomada antes de la demolición, impresión lambda, 124 x 155cm. Expuesta en en la exposición *Aquí y ahora. Arte emergente español* en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid, 2007.



82. Linarejos Moreno, *Plañideras II* de la serie *Rituales funerarios*, 2007, fotografía antes de la demolición, impresión lambda, 124 x 155 cm. Expuesta en la exposición *Aquí y ahora. Arte emergente español* en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid, 2007.



83. Linarejos Moreno, *Tejiendo los restos del naufragio I*, 2009, impresión pigmentos naturales sobre arpillera, hierro, medias, mallas y papel. Expuesta en ARCO 13, Madrid en la galería Pilar Serra y en la fundación Boghossian, Bélgica, 2014.



84. Linarejos Moreno, *Social Spiders Project*, 2010, impresión sobre arpilleras preparada artesanalmente, hierro medias, fotografía sobre papel y carbón. Expuesta en *Artifactual Realities* en el Station Museum durante la bienal de fotografía Fotofest, Houston, 2012. [arriba]



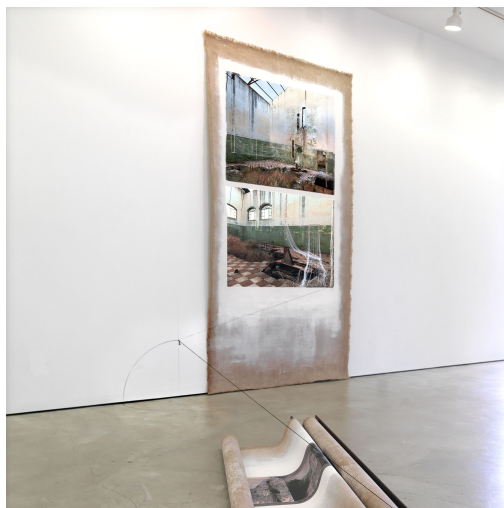
85. Linarejos Moreno, *Corte y Retroceso de Hilos III*, detalle del proyecto *Social Spiders*, 2010, impresión pigmentos naturales sobre arpillera, 150 x 300cm (arpillera). Expuesta en *Artifactual Realities* en el Station Museum durante la bienal de fotografía Fotofest, Houston, 2012. [página anterior]

86. Linarejos Moreno, *Corte y Retroceso de Hilos I*, detalle del proyecto *Social Spiders*, 2010, impresión pigmentos naturales sobre arpillera, carboncillo y media, 150 x 300cm (arpillera). Expuesto en *Artifactual Realities*, Station Museum durante la bienal de fotografía Fotofest, Houston, 2012.



87. Linarejos Moreno, *Tejiendo los restos del naufragio*, 2010-2012, vista general y detalles de la exposición en la galería De Santos, Houston, 2012.

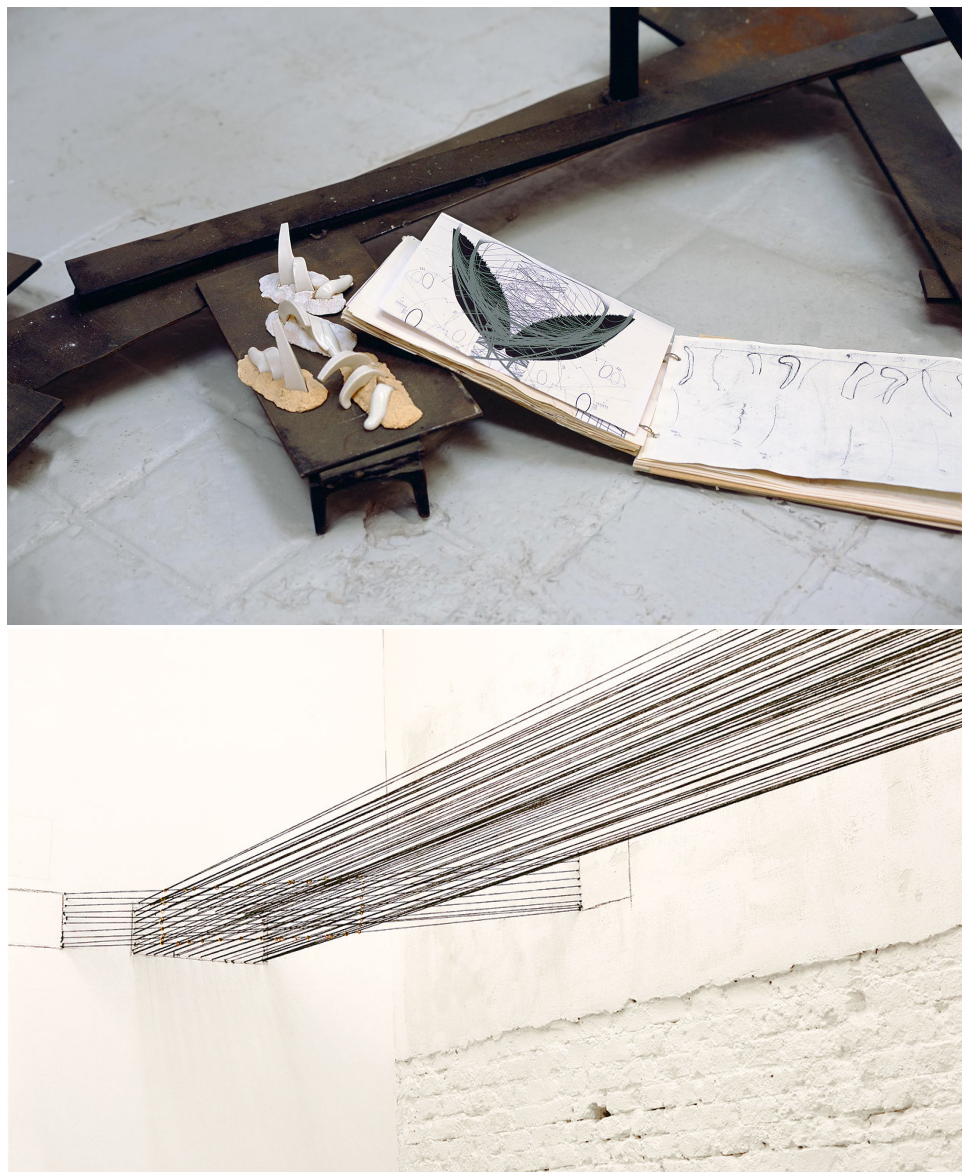
88. Linarejos Moreno, *The Moonwatchers*, 2010, impresión de pigmentos naturales sobre arpillera preparada a mano, 150 x 300cm (arpillera). Expuesta en *Moving/Still. Talent in Texas*, Fotofest Headquarters, Houston, 2013.



89. Linarejos Moreno, *Destrucción de proyecciones*, 2010, impresión de pigmentos naturales sobre arpillera preparada a mano, carboncillo, hilo y hierro, dimensiones variables, 150 x 300cm (arpillera). Expuesta en *Tejiendo los Restos del Naufragio*, galería De Santos, Houston, 2012.



90. Linarejos Moreno, *Tejiendo los restos del naufragio II*, 2009, impresión de pigmentos naturales sobre arpillera preparada artesanalmente, hierro, pantalla de vídeo, porcelana y dibujos, dimensiones variables (fotografía en arpillera 250 x 250 cm). Expuesta en Houston Contemporary Art Fair, 2014.



91. Linarejos Moreno, *Tejiendo los restos del naufragio II*, 2009, (detalles).



92. Linarejos Moreno, *Intersecciones Arquitectónicas (o Minimal versus posminimal)*, 2009, vídeo 1:50 min, compuesto por la sucesión de 76 fotografías del corte del cubo resultante de la intersección de las proyecciones de las ventanas, mediante hilo.



93. Linarejos Moreno, *Bunker histórico*, 1998-2005, objetos, recopilados de la nave en la que se encontraba el estudio, acumulados al interior de una cámara frigorífica que se encontraba en su interior. Expuesto en la propia nave en la C/Cronos de Madrid en la muestra *Mañana es demasiado tarde*, 2006 y en la Bienal de Valencia, 2006.



94. Linarejos Moreno, *Arqueología industrial ficticia*, 1998, dos vídeos Umatic de 3 y 2 mins. y realizados a partir de fotografías industriales años 50 encontradas en la nave del estudio. Expuestos en la *Muestra de Arte Joven* en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) Madrid, 1998; en el interior del *Bunker Histórico* en *Mañana es demasiado tarde*, Madrid, 2006 y en la Bienal de Valencia, 2007.

ANEXOS

DESPUÉS DEL SALTO. EL PAISAJE INMEDIATO

El interés por realizar la presente investigación surgió como necesidad de contextualizar mi propia obra ante la coincidencia de afinidades temáticas y procesuales con otros artistas de mi generación, lo que me llevó a trazar los orígenes históricos de lo que parecían unas claras líneas de investigación comunes. Esto me condujo en un primer término a registrar esas obras que consideraba de alguna manera próximas, generando un trabajo de campo en el que los datos fueron recopilados de forma natural en el contexto temporal y geográfico en el que estaba desarrollando mi práctica artística, es decir, principalmente Europa desde el año 2003 y Estados Unidos desde el año 2010. En la primera etapa la mayoría de los datos fueron tomados de forma extensa en mi entorno de trabajo próximo y cotidiano, los circuitos del arte contemporáneo español, pero también en las grandes bienales o exposiciones de tesis en museos de otras capitales a las que me desplazaba con frecuencia. En la segunda etapa la información fue tomada en distintas ciudades de Estados Unidos y puntualmente en México, país en profundo diálogo artístico con el estado de Texas donde residía.

Aunque durante el desarrollo posterior de la presente investigación estas obras fueron completadas de manera teórica, en el presente anexo he querido conservar esta recopilación, o al menos este modo de recopilación inicial. Es decir, se ha producido un contacto físico entre todas las obras aquí presentadas y mi producción, bien porque eran realizadas por artistas de mi entorno a los que conocía, bien porque fueron expuestas en los circuitos del arte contemporáneo en los que me encontraba, de ahí se deriva su número y su selección .

La decisión de acotar los ejemplos a aquellos acontecidos en el contexto específico de la autora, responde a una voluntad de aprovechar las condiciones particulares de la presente investigación. Encuadrada en la Facultad de Bellas Artes, —donde el investigador cuenta con la ambivalente posición de ser a su vez artista— se sitúa en la posición privilegiada de generar fuentes históricas no solo secundarias, sino también primarias, es decir gestadas exactamente al mismo tiempo de los acontecimientos que queremos conocer y que llegan a nosotros sin sufrir alteraciones por ningún autor; tal y como fueron hechas en su momento. Por este motivo en el presente anexo las obras son enumeradas en orden cronológico inverso, sin otro comentario que esta pequeña introducción, los datos técnicos de las piezas, el lugar en el que fueron expuestas por primera vez (siempre que fue posible recopilarlo) y sobre todo el lugar y el año en el que las aprecié. Por otra parte, aunque a lo largo de los diferentes capítulos ya se habían ofrecido algunos ejemplos visuales y se habían citado otros, no parecían ser suficientes para mostrar el impresionante resurgimiento de este procedimiento desde el 2005, por lo que el presente apéndice es ofrecido como una mejor muestra de esta envergadura.

Estas creaciones, a modo de datos, ofrecen el paisaje inmediato desde el que se ha ido construyendo la presente investigación. De cuyo diálogo con mi propia actividad artística surgieron las preguntas. Un horizonte que arrojaba a su vez cuestiones acerca de los movimientos temporales y contagios de este proceso a ambos lados del océano.

Fue este panorama original el que planteó la necesidad de construir el marco — que nos proponíamos como objeto del presente estudio— desde el cual poder estudiar

las creaciones artísticas contemporáneas atendiendo a la utilización procesual de la ruina.

El resultado es un mapa de las manifestaciones de “la ruina como proceso” en el arte americano y europeo durante la segunda mitad de la primera década del siglo XXI. Un mapa que permitirá evaluar tanto la posición específica desde la que ha sido realizada la presente investigación, como el interés crítico despertado por este tipo de producción durante el periodo. Un interés real, que se estaba manifestando en ese momento en los circuitos del arte contemporáneo y de la que el presente anexo es una prueba.

El artista Robert Overby, que ha sido considerado en el trascurso de la investigación como “origen”, lo encontramos también en el “legado”. Esta decisión ha sido tomada porque, aunque su obra se desarrolló en el umbral de los años setenta del siglo XX, casi no realizó exposiciones en vida comenzando a exponer tímidamente de manera póstuma a partir del 2005 y más rotundamente a partir del 2012. De hecho, simultáneamente a la entrega de esta tesis acontecerá su primera exposición individual en un museo, el *Centre d'Art Contemporain Genève*. Es por tanto un artista decididamente contemporáneo, por lo que debemos entender su recuperación como una manifestación del interés de este proceso en el presente periodo. Además su caso aporta claves fundamentales de los desplazamientos semánticos y tolerancias del mismo procedimiento desde sus primeras manifestaciones en el siglo anterior hasta nuestros días ya que fueron las mismas razones que provocaron su expulsión de los circuitos artísticos posminimalistas americanos las que han conducido a su asombrosa recuperación actual. Como había remarcado David Rimanelli en su ensayo *About When*, la aplicación por parte de Overby de capas de pintura sobre los moldes de los edificios debió resultar un sacrilegio para los artistas de su generación, pues a la verdad de la memoria del objeto le estaba añadiendo una capa para ellos falsa²²⁵.

La recuperación de su producción en nuestros días debe ser entendida, por tanto, como una aceptación de la simultaneidad en una misma obra de la presentación de una realidad y su representación; en una paulatina desaparición de las connotaciones negativas de la ficción, que debieron surgir en el mismo momento en el que el arte

²²⁵ RIMANELLI, David, *op. cit.*, p. 7.

entendido como compromiso social asimilo ficción y frivolidad. Este cambio estaría sin duda en sintonía con el producido en la noción del artista romántico al que antes se tachaba de superficial y ahora se recupera como anticapitalista, en la reclamación de su alteridad.²²⁶ Este anexo es reflejo de esta nueva querella, en la que ahora como entonces unos reclaman la utilizacización ficticia de la ruina, a la que además defienden como una práctica política y politizante, mientras otros las someten exclusivamente a procesos mas o menos archivísticos, documentales o científicos persiguiendo una neutral presentación. Una querella en la que unos siguen aferrados a la memoria, mientras otros navegan en sus lagunas reclamando las características semánticas de un material que, como la ruina, tiene tanto o más de imaginación que de memoria.

²²⁶ LÖWY, Michael y SAYRE, Robert, *op. cit.*



95. Lara Almarcegui, *Pabellón Español en 53 Bienal de Venecia*, 2013, escombros del mismo volumen y materiales que originaria demoler el pabellón. Imagen extraída de: <<http://www.e-flux.com>>.



96. Cyprien Gaillard, *Today Diggers, Tomorrow Dickens*, 2013, instalación hierro y mármol. Expuesta en Gladstone Gallery, Nueva York, 2013. Foto de David Regen. Imagen extraída de: <<http://mousse magazine.it>>.



97. Dionisio González, *En algún lugar ninguna parte, (Proyectos no ejecutados de Le Corbusier)*, 2013, madera, impresión fotográfica e hilo. Expuesta en la feria de arte contemporáneo ARCO 13, Madrid y en la galería IvoryPress, Madrid, 2013. Imagen extraída de: <www.iborypress.com>.



98. Abraham Cruz Villegas, *Renewed and Solidary*, 2012, técnica mixta, 140 x 377 x 290 cm. Expuesta en ARCO 12 y en *Atelier de autoconstrucción* 2014, Galería Chantal Crousel, París, 2014. Fotografía de Linarejos Moreno.



99. Abraham Cruz Villegas, *An Affirmative Craft/Contradictory and Armonius*, 2012, técnica mixta. Expuesta en ARCO 12 y en *Atelier de autoconstrucción*, Galería Chantal Crousel, París, 2014. Fotografía de Linarejos Moreno.



100. Jaime de la Jara, *Sinking Table*, 2011, mesa y proyección, medidas variables. Expuesta en *S/T (Sin título)*, promovida por Jacobo Castellano, Jaime de la Jara y Miki Leal, C/Gran Vía de Madrid, 2011 (en la sede de una antigua agencia hipotecaria) . Imagen cortesía del artista.



101. Liz Glynn, *On the Museum's Ruin (Morris Hunt – Corbusier – Piano)*, 2011, escombros y aluminio, 2 x 1 x 1m. Expuesta en Carpenter Center, Harvard, 2011. Foto cortesía de: Department of Visual and Environmental Studies of Harvard.



102. Theaster Gates,(1973V), *An Epitaph For Civil Rights*, 2011, escayola y elementos de la casa destruida utilizada en el proyecto *Dorchester*. Expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, 2011. Imagen extraída de: <<http://theastergates.com>>.



103. Carlos Garaicoa, *Mínimo is not Minimal (Los trucos de Mr. S.L) V*, 2010, díptico fotografía B/W montada en aluminio, dibujo de tinta y grafito en papel Arches, 55 x 75 / 56,5 x 76,5 cm. Expuesta en la feria de arte contemporáneo ARCO 13, Madrid. Fotografía de Linarejos Moreno.



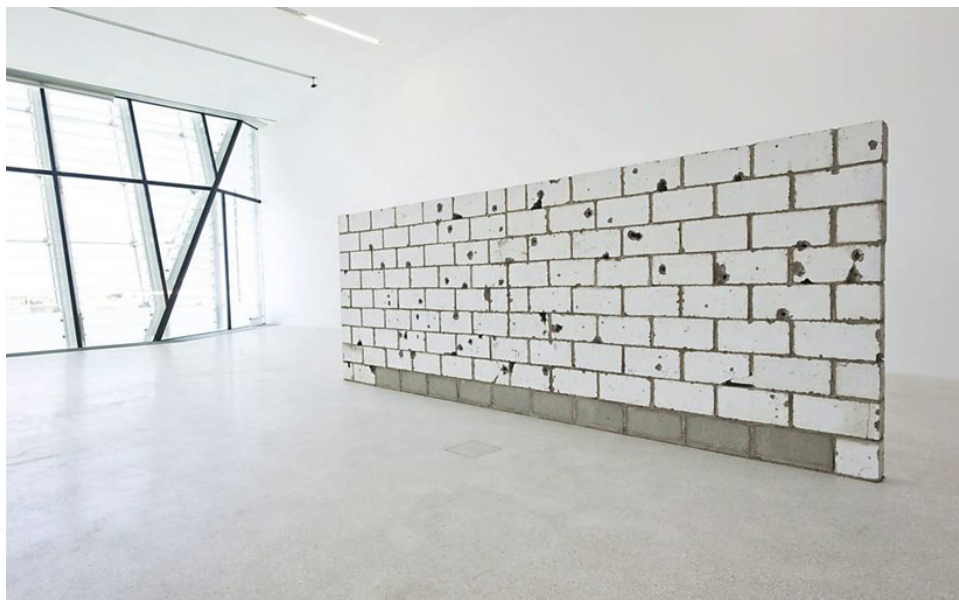
104. Sara VanDerBeek, *Baltimore Window*, del proyecto *On Ruins and Light*, 2010, C-print, 50,8 x 40,64 cm. Ex-
puesta en Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2010. Imagen extraída de: <<http://altmansiegel.com>>.



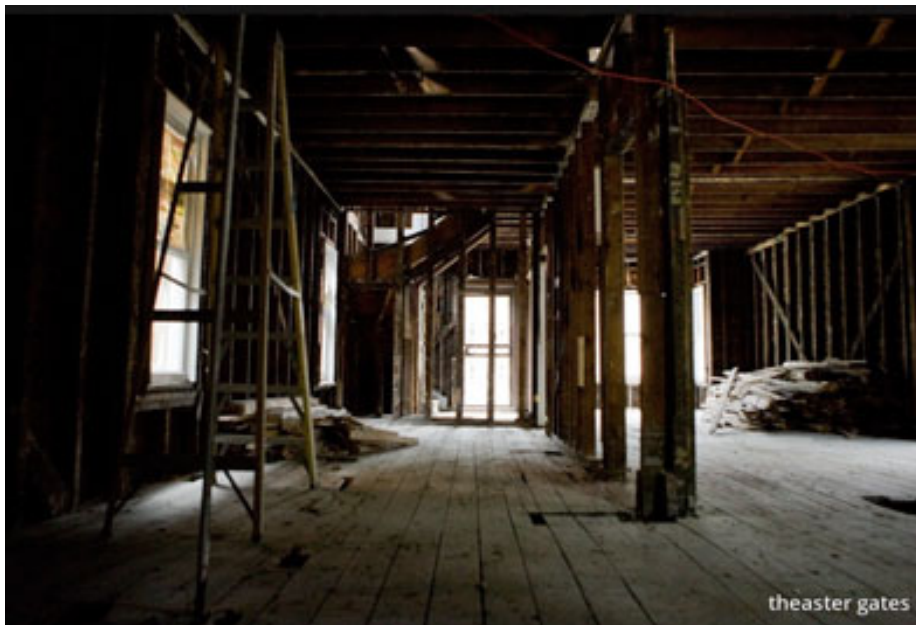
105. Barbara Fluxa, *Proyecto coche: excavando el final del s. XX*, 2010, automóvil, vídeo 15'. Expuesta en *Feedforward* en el Centro de Arte Contemporáneo La Laboral, Asturias. Imagen extraída de: <http://barbarafluxa.blogspot.com>.



106. Cyprien Gaillard, *Dune Park*, 2009, excavación de Bunker de la segunda guerra mundial en Duindorp, La Haya, Países Bajos. Imagen extraída de: <<http://www.spruethmagers.com>>.



107. Teresa Margolles, *Muro Baleado (Culiacán)*, 2009, 115 bloques de cemento con agujeros producidos por el impacto de balas, 213 x 396 x 15,2 cm. Expuesta en el Museo Tamayo, 2010. Fotografía de Nils Klinger. Imagen extraída de: <<http://www.museotamayo.org>>.



108. Theaster Gates, *Dorchester Projects*, 2009, adquisición de una casa abandonada de dos pisos para reutilizarla como librería, librería de imágenes, y cocina. Imagen extraída de: <<http://theastergates.com>>.



109. Jorge Otero-Pailos, *The Ethics of Dust: Doge's Palace, Venice*, 2009, látex y hierro. Expuesta en la 53 Bienal de Venecia en el palacio de la Corderie. Imagen extraída de: <<https://placesjournal.org>>.



110. Jorge Otero-Pailos, Limpiando la fábrica Alumix factory, 2008. Foto de Patrick Ciccone.



111. Takashi Horisaki, *SocialDress New, Orleans-730 days after*, 2007, látex, hierro y cuerdas. Imagen extraída de: <http://www.takashihorisaki.com>.



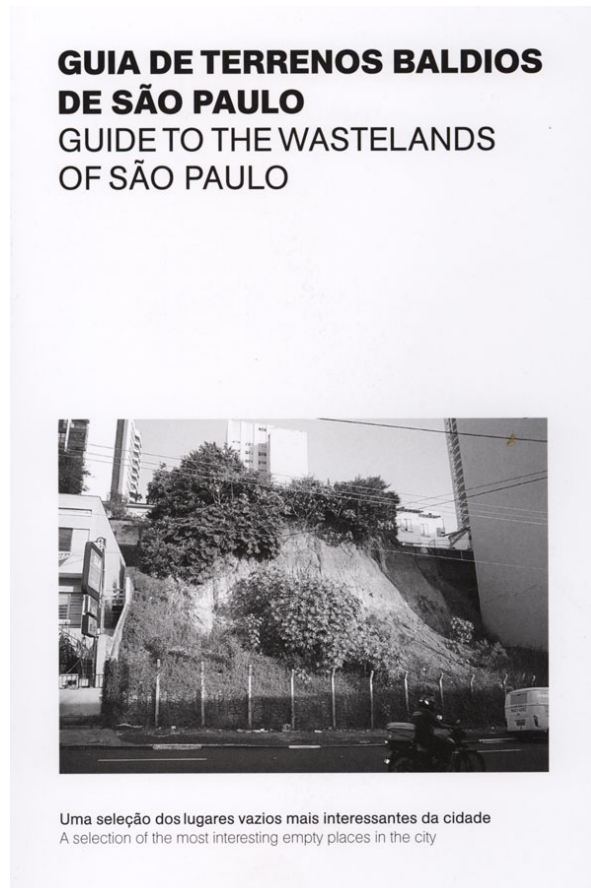
112. Rosell Meseguer, *OVNI*, 2007, instalación de varias piezas en dibujo, fotograbado, fotopolímero, ciatotipia, Marrón Van Dycke y fotografía color. Expuesta en la galería Magda Belloti durante Photoespaña y en Intermediae Matadero, Madrid, 2010. Imagen extraída de: <www.rosellmeseguer.com>.



113. Andy Goldsworthy, *White Walls*, 2007, cerámica aplicada sobre pared en húmedo y tiempo. Expuesta en Le-long Gallery, Nueva York, 2007. Fotografía de Michael Bodycomb. Imagen extraída de: <http://www.galerielelong.com>.



114. Lida Abdul, *What We Saw Upon Awakening*, 2006, película de 16 mm transferida a DVD. Expuesta en Location One, Nueva York, 2007. Imagen cortesía de la galería Giorgio Persone, Torino.



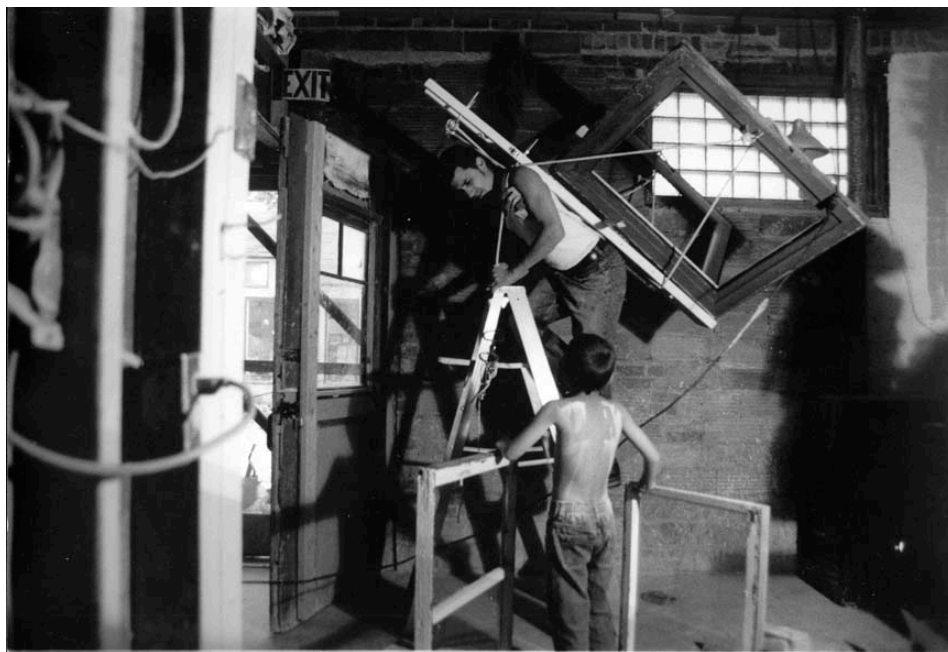
115. Lara Almarcegui, *Guia de Terrenos Baldios de São Paulo*, 2006, edición editorial de 36 páginas y 24 cm realizada por S. I para la para 27 Bienal de São Paulo, 2006.



116. John Stezaker, *Mask XII*, 2006, postal en papel sobre fotografía blanco y negro impresa en papel, 24 x 19cm.
Expuesta en *Ruin Lust*, Tate Gallery de Londres en el 2013. Imagen extraída de: <<http://www.tate.org.uk>>.



117. John Stezaker, *Mask XIII*, 2006, postal en papel sobre fotografía blanco y negro impresa en papel, 24 x 19 cm.
Expuesta *Ruin Lust*, Tate Gallery, Londres, 2013. Imagen extraída de: <<http://www.tate.org.uk>>.



118. Tim Roda, *Untitled#44*, Montana, 2005, 62 x 91 cm. Expuesta en Houston Contemporary Art Fair, 2013.
Imagen extraída de: <www.timrodaart.com>.



119. Cyprien Gaillard, *Belief in the Angel of Disbelief*, 2005, impresiones de pigmentos naturales sobre papel de grabado, 36 x 47cm. Expuesta en Laura Barlett Gallery, Londres, 2006. Imagen extraída de: www.laurabarlettgallery.com.



120. Barbara Fluxa, *Nevera*, 2005, escultura en técnica mixta de hierro, madera y plástico, 50 x 100 x 50cm y Fotografía color sobre papel kodak, 160 x 125cm. Expuesta en la Galería Artificial, Madrid, 2005. Imagen extraída de: <http://barbarafluxa.blogspot.com>.



121. Hans Haacke, *Untitled #1*, 2005, vieja mesa de madera, viga de hierro, lámpara rota y bandera, 152 x 81 x 87 cm. Expuesta en la galería Paula Cooper, Nueva York, 2005.



122. Lida Abdul, *White House*, 2005, película 16 mm transferida a DVD. Expuesta en la 51 Bienal de Venecia, 2005. Imagen cortesía de la galería Giorgio Persone de Torino.



123. Lida Abdul, *White House*, 2005, película 16 mm transferida a DVD. Expuesta en la 51 Bienal de Venecia, 2005. Imagen cortesía de la galería Giorgio Persone de Torino.



124. Lara Almarcegui, *The Rubble Mountain*, 2005, escombros, Sint-Truiden. Expuesta en la galería Pepe Cobo, Madrid, 2008. Imagen extraída de: <<http://www.e-flux.com>>.



125. Jacobo Castellano, *Desastre*, 2005, fragmentos de casa abandonada, impresiones fotográficas y materiales diversos, 550 x 800 x 650 cm. Expuesta en II Bienal Internacional de Arte de Sevilla (BIACS II), 2005. Imagen extraída de: <www.fucares.com>.



126. Jacobo Castellano, *Casa I*, 2004, madera, hierro y fotografías, 274 x 281 x 341 cm. Expuesta en la galería Fúcares, Madrid, 2004. Imagen extraída de: <www.fucares.com>.



127. Lorna Simpson , *Parts*, 1998, serigrafía sobre 12 paneles de fieltro y uno de papel, 259 x 254 cm (cada panel 86 x 63 cm). Expuesta en *Spies in the House of Art*, Metropolitan Museum of Art (MET), 2012. Fotografía de Lina-rejos Moreno.



128. Zhan Wang, *Ruins Cleaning Project*, 1994, acción de pintar las ruinas de un edificio semi-destruido en Beijing, documentada con fotografías y un diario. Imagen extraída de: <<http://zhanwangart.com>>.



129. Doris Salcedo, *La casa viuda*, 1992-1994, Instalación, muebles de madera, cemento y hierro. Expuesta en White Cube Gallery, Londres, 1995, también en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 2015. Imagen extraída de: <<http://www.banrepcultural.org>>.



130. Doris Salcedo, *La casa viuda*, 1992-1994, armario de madera, cemento, hierro y ropa, 183,5 x 99,5 x 33 cm. Expuesta en White Cube Gallery, Londres, 1995, también en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 2015. Extraída de: <<http://www2.mcachicago.org>>.



131. Ilya Kabakov, *School No. 6*, 1993, muebles y objetos diversos reminiscentes de una escuela abandonada en la Unión Soviética creada. Exposición permanente, Chinati Foundation, Marfa, TX. Imagen extraída de: <www.chinati.org>



132. Hans Haacke, *Trickle Up*, sofá desvencijado, cojín bordado, 1992. Colección del artista. Expuesto por primera vez en *The Vision Thing*, John Weber Gallery, Nueva York, 1992 y en la exposición *Castillos en el aire*, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid 2012. Imagen extraída de: <www.abc.es>.



133. Cornelia Parker, *An Exploded View*, 1991, madera, metal, plástico, cerámica, papel, textil, 4 x 5 x 5m aprox.
Colección permanente de la Tate Gallery de Londres. Imagen extraída de: <<http://www.tate.org.uk>>.



134. Eduardo Paolozzi, *Michelangelo's David*, 1987, escayola, contrachapado y cuerdas. Expuesto en *Ruin Lust*, Tate British, Londres, 2013. Fotografía de Linarejos Moreno.



135. Heidi Bucher, *Obermuble (Second Floor/ Middle of the room)*, 1980, caucho y arpillera 270 x 357 cm. Expuesta en Water House, Zurich, 2013. Imagen extraída de: <<http://www.art-agenda.com/reviews>>.



136. Heidi Bucher, *Türe zum Borg* [*Door to the Borg*] *Obermühle*, 1980, látex e hilos. Expuesta en Water House, Zurich, 2013. Imagen extraída de: <<http://www.art-agenda.com/reviews>>.



137. Robert Overby, *Windows third floor* (de la serie del *Barclays House*), 1971, látex, yeso, pintura y madera, quemada, 273 x 442 cm. Expuesta en la galería Andrew Kreps, Nueva York, 2012. Imagen cortesía de galería Rhona Hoffman de Chicago.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Roland Fréart de Chambray, <i>Callimachos inventa el orden corintio</i> , 1650.....	29
2. John Ruskin, <i>The Stones of Venecia</i> , 1851-1853	29
3. John Flaxman, <i>Close to her Head the Pleasing Vision Stands</i> , 1793	30
4. Giovanni Battista Piranesi, <i>The Staircase with Trophies en Carceri d'Invenzione</i> , 1749-50	32
5. Giovanni Battista Piranesi, <i>An Analysis of the Structure of the Mausoleum of Cecilia Metella</i> , 1756	34
6. Tacita Dean, <i>Russian Ending-Beatiful Sheffield</i> , 2001	34
7. Giovanni Paolo Panini, <i>Roma Antica</i> , 1754-1757	36
8. Ottavio Scarlatini, ilustración del libro, <i>Homo et ejus partes figuratus & symbolicus</i> , 1695	36
9. Sir John Soane (dibujado por Joseph Michael Gandy), <i>Holy Trinity Church, Marylebone, London</i> , 1825	38
10. Sir John Soane (dibujado por Joseph Michael Gandy), <i>Architectural Ruins—A visión (Bank of England in Ruins)</i> , 1798-1832.....	40
11. Giovanni Battista Piranesi, <i>Hadrian's Villa: The Canopus (Avanzi del Tempio Dio Canopo nella Villa Adriana in Tivoli)</i> de la serie <i>Vedute di Roma</i> , 1769	40
12. Joel Humphrey, <i>The Bank of England, Threadneedle Street, City of London: demolition of the Rotunda</i> , 1925.....	40

13. Sir John Soane (dibujado por Joseph Michael Gandy), <i>A bird's- Eye View of The Bank of England</i> , 1830	43
14. Robert Smithson, <i>The Great Pipes Monument</i> del artículo <i>A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey</i> , 1967	44
15. Taller de Giuseppe Galli Bibiena, <i>Elevation and Section for a Catafalque for the Dauphin of France</i> , 1711	45
16. Robert Adams, Lamina II del libro <i>Ruins of the Palace of The Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia</i> , 1764.....	46
17. Gordon Matta-Clark, <i>Splitting 32</i> , 1975.....	47
18. Charles Estienne, <i>De dissectione partium coroporis humani libri tres, Un cum figuris, & incisionum declarationibus</i> , Stephano Riverio Chirurgo, 1545.....	50
19. Gray Martin, <i>Ta Prohm Temple, Angkor Wat</i>	51
20. Doris Salcedo, <i>Plegaria muda</i> , 2008-2010.....	51
21. Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli), <i>Patinators</i> (retrato de Fuseli y un pintor desconocido), 1774	53
22. William Hogarth, <i>Time Smoking a picture</i> , 1761.....	53
23. Georges-Louis Le Rouge, <i>Cross Section of Column House</i> , en <i>Detail des nouveaux jardins a la mode</i> , 1785	54
24. Michael Kenna, estado actual de <i>La colonne brisée</i> en <i>Le Desert de Retz</i> , 1990	54
25. Bill Morrison, <i>Desasía</i> , 2002.....	57
26. Caspar David Friedrich, <i>Castle Ruin in Tharandt and Tree Study</i> , 1800	58
27. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> , New York, 1979	58
28. Caspar David Friedrich, <i>The woman with the cobweb between bare trees</i> , 1801.....	58
29. Jesse Nusbaum, <i>Carlos Viera working on painting for the 1915 San Diego Exposition, in his studio at the Palace of the Governors, Santa Fe, New Mexico</i> , 1912	65
30. Jesse Nusbaum, <i>Making a cast from unidentified stela, Quirigua, Guatemala</i> , 1910.....	66
31. R. Choveaux, <i>Destruction Pavillons</i> , 1931	67
32. Robert Overby, <i>Saulle's Place</i> , 1971	70
33. Robert Overby. <i>Hall painting, first floor</i> , de la serie <i>Barclays House</i> , 1971	71
34. Johann Heinrich Füssli, <i>The Artist Moved to Despair by the Grandeur of Antique Fragments</i> , 1778-80	76
35. Fernando Sánchez Castillo, <i>Perspectiva ciudadana</i> de la serie <i>Notas para la educación estética de la burguesía</i> , 2004	76
36. Andrea de Mantegna, <i>San Sebastián</i> , 1481	77
37. Taller de Andrea Verrochino. <i>La Virgen Adorando al Niño</i> , 1470	77
38. Louise Bourgeois, <i>Cell (Choisy)</i> , 1990-1993	79
39. anónimo, <i>Ruinas de la Catedral de Rheims</i> , 1915	79
40. Melanie Smith, <i>Objects</i> , 2014.....	86
41. Melanie Smith, <i>Xilitla: Dismantled 1 (still)</i> , 2010.....	86
42. Melanie Smith / Rafael Ortega, <i>Aztec Stadium. Malleable Deed</i> , 2010.....	87
43. Serge Hambourg, <i>Revolución de Mayo del 68 en París</i> , 1968.....	91
44. Avelino Sala, <i>Museo Arqueológico de la Revolución</i> , 2014.....	91

45. Lawrence Weiner, <i>36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall</i> , 1969	103
46. Robert Smithson, <i>Mirror Displacement: Cayuga Salt Mine Project</i> , 1969	103
47. Hans Haacke, <i>Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971</i>	104
48. Paul Rudolph, <i>Lower Manhattan Expressway, New York City. Bird's-Eye Perspective Section. Rendering</i> , 1970	114
49. Chen Qiulin, <i>Hometown</i> , 2009	115
50. Lollard <i>Adventure Playground (or Junk Playground, on the site of a bombed school)</i> , 1948	115
51. Anónimo, <i>Camberwell Junk playground on the site of a bombed church</i> , 1948,	116
52. Gordon Matta-Clark, <i>Fire Child and Pig Wall</i> , 1971	116
53. Francesca Woodman, <i>Swang Song</i> , 1978	124
54. Francesca Woodman, <i>Space2</i> , Providence, Rhode Island, 1976	132
55. Dennis Oppenheim, <i>Parallel Stress</i> , 1970	133
56. Alan Saret, <i>The Hole at P.S.1, Fifth Solar Chthonic Wall Temple</i> , 1976	134
57. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> , 1977-1978.....	134
58. Ernest J. Bellocq, <i>Storyville Portraits</i> , New Orleans, 1912	135
59. Francesca Woodman, <i>Self-Deceit4# (Roma)</i> , 1977-1978	135
60. <i>Ndembu boys, casi desnudos y marcados como iniciados con arcilla blanca de manera que todos los iniciados son prácticamente iguales</i>	135
61. Ernest J. Bellocq, <i>Nude with a Mask</i> , 1912.....	136
62. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> , Providence, Rhode Island, 1976	136
63. Denise Bellon, <i>André Breton y el grupo surrealista a la entrada del Désert de Retz</i> , 1960	139
64. Ralph Eugene Meatyard, <i>Untitled (Boy with glass shard)</i> , 1962.....	139
65. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> , Roma, de la serie <i>Angels</i> , 1977	147
66. Francesca Woodman, <i>Untitled</i> , Roma, 1977-1978	147
67. Francesca Woodman, <i>Caryatid</i> , Nueva York, 1980	147
68. Francesca Woodman, <i>Temple</i> , 1980.....	149
69. Giovanni Battista Piranesi, <i>Reconstruction of the edifice supported by caryatids found in 1765 in the Vineyard off-Strozzi Port St Sebastian</i> , 1765	150
70. Giovanni Battista Piranesi, <i>Rome Books</i> , hacia 1700.....	150
71. Anónimo, <i>Docuamerica 1969-1974</i>	162
72. Ralph Eugene Meatyard, <i>Untitled (Boy with Flag-Christopher and the Rebuilding of America)</i> , 1959	166
73. Ralph Eugene Meatyard, <i>Untitled (Two Boys with Flag)</i> , 1960	166
74. Dionisio González, <i>Elegía</i> , 1938, 2008	168
75. Rachel Whiteread, <i>House</i> , 1993	169
76. Linarejos Moreno, <i>La construcción de un ruina</i> , 2008.....	171
77. Linarejos Moreno, <i>Una Casa con Esquinas del proyecto Judas</i> , París 2002-Madrid 2003.....	179
78. Linarejos Moreno, <i>Charnier Madrid</i> , del proyecto <i>Judas</i> , París 2002-2003	180
79. Linarejos Moreno, <i>Closet, Close, Closed</i> , 2002.....	181
80. Linarejos Moreno, <i>Stalker. El cálculo de la incertidumbre</i> , 2006.....	182
81. Linarejos Moreno, <i>Banquete II</i> de la serie <i>Rituales funerarios</i> , 2007.....	183

82. Linarejos Moreno, <i>Plañideras II</i> de la serie <i>Rituales funerarios</i> , 2007	184
83. Linarejos Moreno, <i>Tejiendo los restos del naufragio I</i> , 2009	185
84. Linarejos Moreno, <i>Social Spiders Project</i> , 2010	186
85. Linarejos Moreno, <i>Corte y Retroceso de Hilos III</i> , detalle del proyecto <i>Social Spiders</i> , 2010	187
86. Linarejos Moreno, <i>Corte y Retroceso de Hilos I</i> , detalle del proyecto <i>Social Spiders</i> , 2010	187
87. Linarejos Moreno, <i>Tejiendo los restos del naufragio</i> , 2010-2012	188
88. Linarejos Moreno, <i>The Moonwatchers</i> , 2010	188
89. Linarejos Moreno, <i>Destrucción de proyecciones</i> , 2010	189
90. Linarejos Moreno, <i>Tejiendo los restos del naufragio II</i> , 2009	190
91. Linarejos Moreno, <i>Tejiendo los restos del naufragio II</i> , 2009, (detalles)	191
92. Linarejos Moreno, <i>Intersecciones Arquitectónicas (o Mínimal versus posmínimal)</i> , 2009	192
93. Linarejos Moreno, <i>Bunker histórico</i> , 1998-2005	193
94. Linarejos Moreno, <i>Arqueología industrial ficticia</i> , 1998	194
95. Lara Almarcegui, <i>Pabellón Español en 53 Bienal de Venecia</i> , 2013	201
96. Cyprien Gaillard, <i>Today Diggers, Tomorrow Dickens</i> , 2013	202
97. Dionisio González, <i>En algún lugar ninguna parte</i> , (<i>Proyectos no ejecutados de Le Corbusier</i>), 2013 ...	203
98. Abraham Cruz Villegas, <i>Renewed and Solidary</i> , 2012	204
99. Abraham Cruz Villegas, <i>An Affirmative Craft/Contradictory and Armonius</i> , 2012	205
100. Jaime de la Jara, <i>Sinking Table</i> , 2011	206
101. Liz Glynn, <i>On the Museum's Ruin (Morris Hunt – Corbusier – Piano)</i> , 2011	207
102. Theaster Gates, (1973V), <i>An Epitaph For Civil Rights</i> , 2011	208
103. Carlos Garaicoa, <i>Mínimo is not Minimal (Los trucos de Mr. S.L) V</i> , 2010	209
104. Sara VanDerBeek, <i>Baltimore Window</i> , del proyecto <i>On Ruins and Ligh</i> , 2010	210
105. Barbara Fluxa, <i>Proyecto coche: excavando el final del s. XX</i> , 2010	211
106. Cyprien Gaillard, <i>Dune Park</i> , 2009	212
107. Teresa Margolles, <i>Muro Baleado (Culiacán)</i> , 2009	213
108. Theaster Gates, <i>Dorchester Projects</i> , 2009	214
109. Jorge Otero-Pailos, <i>The Ethics of Dust: Doge's Palace, Venice</i> , 2009	215
110. Jorge Otero-Pailos, <i>Limpiando la fabrica Alumix factory</i> , 2008	216
111. Takashi Horisaki, <i>SocialDress New, Orleans-730 days after</i> , 2007	217
112. Rosell Meseguer, <i>OVNI</i> , 2007	218
113. Andy Goldsworthy, <i>WhiteWalls</i> , 2007	219
114. Lida Abdul, <i>What We Saw Upon Awakening</i> , 2006	220
115. Lara Almarcegui, <i>Guia de Terrenos Baldios de São Paulo</i> , 2006	221
116. John Stezaker, <i>Mask XII</i> , 2006	222
117. John Stezaker, <i>Mask XIII</i> , 2006	222
118. Tim Roda, <i>Untitled#44</i> , Montana, 2005	223
119. Cyprien Gaillard, <i>Belief in the Angel of Disbelief</i> , 2005	224
120. Barbara Fluxa, <i>Nevera</i> , 2005	225
121. Hans Haacke, <i>Untitled #1</i> , 2005	226
122. Lida Abdul, <i>White House</i> , 2005	227
123. Lida Abdul, <i>White House</i> , 2005	228
124. Lara Almarcegui, <i>The Rubble Mountain</i> , 2005	229

125. Jacobo Castellano, <i>Desastre</i> , 2005.....	230
126. Jacobo Castellano, <i>Casa I</i> , 2004	231
127. Lorna Simpson , <i>Parts</i> , 1998	232
128. Zhan Wang, <i>Ruins Cleaning Project</i> , 1994	233
129. Doris Salcedo, <i>La casa viuda</i> , 1992-1994	234
130. Doris Salcedo, <i>La casa viuda</i> , 1992-1994	235
131. Ilya Kabakov, <i>School No. 6</i> , 1993	236
132. Hans Haacke, <i>Trickle Up</i> , sofá desvencijado, cojín bordado, 1992.....	237
133. Cornelia Parker, <i>An Exploded View</i> , 1991	238
134. Eduardo Paolozzi, <i>Michelangelo's David</i> , 1987.....	239
135. Heidi Bucher, <i>Obermuble (Second Floor/ Middle of the room)</i> , 1980.....	240
136. Heidi Bucher, <i>Türe zum Borg [Door to the Borg] Obermühle</i> , 1980.....	241
137. Robert Overby, <i>Windows third floor</i> (de la serie del <i>Barclays House</i>), 1971	242

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abdul, Lida	16, 24, 175, 220, 227, 228	Bellon, Denise	139
Abrahams, Roger D.	137, 141	Benjamin, Walter	81, 106
Adams, Robert	37, 46	Beuys, Joseph	61, 73, 85
Adan, Elizabeth	129, 130, 142, 143, 155, 156	Bibiena	37, 38, 45
Alcantud, Victoriano	78, 92	Blessing, Jennifer	118, 128, 131, 132, 138, 152, 153
Allen of Hurtwood, Lady	113	Borja-Villel, Manuel	101, 112, 113
Almarcegui, Lara	16, 201, 221, 229	Bourgeois, Louise	24, 78, 79, 178
Anderson, Laurie	97	Breton, André	81, 138, 139
Andre, Carl	109	Bryan-Wilson, Julia	119, 125, 126, 144
Attlee, James	18, 97, 100, 162	Bucher, Heidi	240, 241
Baker, George	122, 125, 131	Buchloh, Benjamin	125
Ball, Hugo	125	Burton, Scott	164
Basset, Urbain	63, 64	Cahun, Claude	120, 125
Bataille, Georges	78	Callaham, Harry	121
Bellocq, Ernest J.	128, 132, 135, 136	Castellano, Jacobo	24, 167, 230, 231

Castelli, Leo	111	Friedrich, Caspar David	58, 61
Catherwood, Frederick	85	Füssli, Johann Heinrich	53, 73, 76
Celant, Germano	62, 155	Gaillard, Cyprien	16, 24, 202, 212, 224
Charnay, Desire	64	Gandy, Joseph Michael	38, 39, 40, 43
Choveaux, R	67	Garaicoa, Carlos	23, 209
Constable, John	52	Gates, Theaster	208, 214
Cruzvillegas, Abraham	24	Girouard, Tina	97
Daly, Ann	122, 131	Giuntini, Lorenzo	64
Danto, Arthur	20	Glynn, Liz	207
Davenport, Nancy	122, 131	Goldsworthy, Andy	219
de Chambray, Roland	28, 29	González, Dionisio	24, 167, 168, 203
de Coninck-Smith, Ning	115, 116	Gordon, Colin	112
De Domizio Durini, Lucrezia	61	Grabhart, Ann	118
de la Jara, Jaime	206	Graevenitz, Antje	61
de la Mora, Gabriel	24	Gregoire, Muller	96
de Mantegna, Andrea	77	Grotowski, Jerzy	62
Dean, Tacita	24, 34	Guasch, Anna María	85, 122, 160
Debord, Guy	93, 95, 112	Gutman, Marta	115, 116
Deleu, Luc	18	Haacke, Hans	24, 96, 98, 104, 226, 237
Desilvey, Caitlin	17	Haas, Richard	109
Díaz, Tamara	112	Habib, André	56
Dibbets, Jan	96	Hambourg, Serge	91
Dillon, Brian	17, 34	Harris, Alfred	137, 141
Drummond de Andrade, Carlos	167	Harris, Suzanne	97
Dupuy, Jean	97	Harvey, David	101
Durkheim, Emile	130	Henry, Dale	109
Edensor, Tim	17	Hernandez, Bob	110
Eliade, Mircea	129	Hesse, Eva	62, 108, 111, 122, 153
Estienne, Charles	49, 50	Hogarth, William	52, 53
Falser, Michael	17, 63	Horisaki, Takashi	24, 217
Fer, Briony	101	Hubert, Henri	141
Fischer, Ernst	80	Humphrey, Joel	40
Flavin, Dan	109	Hunt, Richard	100
Flaxman, John	30	Hvistendahl, Mara	105
Fluxa, Barbara	211, 225	Jackson, Rafael	78
Forero-Mendoza, Sabine	75	Jacobs, Jane	99, 100
Foster, Hal	17, 81, 82, 83, 161	Jenney, Neil	96
Foucault, Michel	20, 82, 84, 126–28, 126, 136, 145, 151, 156, 163	Kabakov, Ilya	24, 236

Keller, Corey	58, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 132, 135, 136, 138, 140, 147, 148	Mayer, Ralph	59, 171
Kender, Shunk	103	Meatyrd, Ralph Eugene	138, 139, 166
Kenna, Michael	54	Meseguer, Rosell	218
Kirschenbaum, Bernard	97	Miterrand, François	52, 54
Klee, Paul	106	Moreno, Linarejos	171, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194
Koetter, Fred	113	Morris, Robert	111, 126, 153
Kounellis, Jannis	62	Morrison, Bill	24, 56, 57, 58
Kozlovsky, Roy	115, 116	Moses, Robert	99, 100, 101
Krauss, Rosalind	118, 120, 121	Muller, Gregoire	164
Kukielski, Tina	154, 155	Myers Terry R.	108
Labbe, Carlos	117	Nauman, Bruce	108, 111, 125
Landry, Richard	97	Navarro, Pedro	78
Lang, Jack	54	Nochlin, Linda	30, 73, 74, 75
Larson, Laura	122, 131	Nonas, Richard	97
Le Corbusier	18, 94, 97, 98, 117	Nusbaum, Jesse	65, 66
Le Rouge, Georges-Louis	54	Oppenheim, Dennis	96, 118, 133, 155
Leach, Edmund R.	129, 130	Ortega, Rafael	87
Leach, Neil	57	Ortells-Nicolau, Xavier	105
Lefebvre, Henri	101	Otero-Pailos, Jorge	16, 24, 176, 215, 216
Lévi-Strauss, Claude	117, 154	Otto, Rudolf	130
Lew, Jeffrey	97, 109	Overby, Robert	9, 19, 23, 58, 62, 63, 64, 68, 70, 71, 107–11, 163, 165, 169, 170, 199, 242
LeWitt, Sol	109, 143	Owens, Gwendolyn	98
Lincoln, Bruce	143	Panini, Giovanni Paolo	35, 36, 37, 148
Long, Richard	96	Paolozzi, Eduardo	239
Löwy, Michael	80, 81, 92, 165, 200	Parker, Cornelia	24, 238
Malvasia, Carlo Cesare	52	Pas, Johan	18
Marchan Fiz, Simón	30, 31, 33	Piranesi, Giovanni Battista	31, 32, 33, 34, 37, 39, 40, 148, 150
Margolles, Teresa	24, 213	Pohl, Ethel	37
Mari, Antoni	16, 28, 73, 75	Poniatowska, Elena	85
Martin, Gray	51	Proust, Marcel	28
Matin Chatelain, Phillipe	101	Qiulin, Chen	115
Matta, Roberto	92, 94	Raymond, Claire	119
Matta-Clark, Gordon	17, 18, 19, 23, 41, 47, 91–102, 97, 98, 101, 107, 109, 116, 118, 119, 122, 153–56, 154, 162, 163, 165, 169, 170, 177	Regen, David	202
Maudslay, Alfred P.	63, 64	Rimanelli, David	109, 170, 199
Mauss, Marcel	130		

Rios, Monica	117	Starn, Randolph	51, 55
Roda, Tim	24, 223	Steazaker, John	24
Roth, Michael	16, 49, 52, 54, 67, 173	Stefano della Bella	33
Rowe, Colin	98, 113	Stephens, John Lloyd	84, 85
Rubens, Peter Paul	52, 54	Stezaker, John	222
Rudolph, Paul	114	Sundell, Margaret	122, 131, 143
Ruskin, John	28, 29, 176	Sussman, Elisabeth	41, 47, 93, 94, 96, 97, 119, 153
Ryman, Robert	109	Swartz, Ann	119
Sainz Pezonaga, Aurelio	93, 160	Szeemann, Harald	96, 164
Sala, Avelino	91	Tacca, Pietro	76
Salcedo, Doris	51, 234, 235	Thield, Frank	24
Salvador Rosa	33	Townsend, Chris	122, 123, 124, 126
Sánchez Castillo, Fernando	24, 73, 76, 167	Trakas, George	97
Sandback, Fred	109	Tufte, Edward R	38
Sanford, Ikeda	99	Turner, Joseph Mallord William	17, 52
Saret, Alan	111, 118, 134, 155	Turner, Victor	137, 141, 142, 150, 153, 156, 164, 172
Sayre, Robert	80, 81, 92, 165	Uecker, Gunter	96
Scarlattini, Ottavio	36	Van Gennep, Arnold	137, 139, 141, 145, 146, 154, 156, 163, 164, 165
Scheidemann, Christian	98	VanDerBeek, Sara	210
Schoonhoven, Florent	173	Velázquez, Teresa	112
Scott, Burton	96	Verrochino, Andrea	77
Serra, Richard	111, 122, 126	Villegas, Abraham Cruz	204, 205
Sheehan, Steven	59	Viney, William	17
Shelley, Mary	15	Wang, Zhan	24, 233
Sills, David L.	129	Weil, Susan	97
Simmel, Georg	49, 50, 55, 56, 57, 68, 161	Weiner, Lawrence	103
Simpson, Lorna	232	Whitread, Rachel	24, 83, 169
Siskind, Aaron	121	Woodman, Francesca	19, 23, 57, 58, 107, 118–28, 124, 129–44, 129, 130, 132, 134, 135, 138, 140, 144, 145–56, 147, 149, 155, 163, 165
Smith, Melanie	23, 83, 84, 86, 87	Woodward, Christopher	40
Smithson, Robert	17, 18, 40, 41, 44, 83, 84, 95, 96, 103, 109, 118	Zedong, Mao	106
Snelson, Kenneth	109	Zuesse, Evan M.	129, 131
Soane, John	38, 40, 43		
Sollers, Philippe	128, 131		
Solomon, Holly	126		
Solomon-Godeau, Abigail	129, 131		
Sorensen, Carl Theodor	112		
Speer, Albert	84		

BIBLIOGRAFÍA

General (ruina y otros)

- Libros*
- DANTO, Arthur, C., *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Tres Cantos: Akal, 2003.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la Historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DILLON, Brian (ed.) *et al.*, *Ruins*. Londres: The MIT Press/ Whitechapel Galery, 2011.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Siglo XXI, 1997.
- HELL Julia, (ed.) *et al.*, *Ruins of Modernity (Politics, History and Culture)*, Durham: Duke University Press Books, 2010.
- LE ROY, Le Roy (ed.) *et al.*, *Tickle Your Catastrophe!: Imaging Catastrophe in Art, Architecture And.....*Ghent: Academia- Press studies in performing arts & media, 2011.
- LYONS, Claire; MEREWETHER, Charles, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Michael Roth (ed.). Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. 1997.
- MONDOLFO, Rodolfo (ed.). *Heráclito: textos y problemas de su interpretación*. Méjico: Editorial sigloXXI.1996.
- RUSKIN, Jonn, *The Stones of Venice*. Vol. I/III. Londres: Smith & Co, 1851.
Disponible también en: <<http://www.gutenberg.org>>.
- SPEER, Albert, *Inside the Thrid Reich*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1970.
STOLER, Ann Laura (ed.) *et al.*, *Imperial Debris: On Ruins and Ruin-*

ation. Durham: Duke University Press, 2013.

VINEY, William. *Waste: A Philosophy of Things*. Londres/ Nueva York: Bloomsbury Academic, 2014.

Artículos DESILVEY, Caitlin; ENDERSON, Tim “Reckoning with Ruins” en *Progress in Human Geography*, Sagepub, 2012, pp. 1-21.

ORTELLS-NICOLAU, Xavier, “Nuirs. Strange Ruins”. Disponible en: <<http://nuirs.wordpress.com>>.

Catálogos AAVV, *El Esplendor de La Ruina*, Antoni Marí (ed.). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005.

DILLON, Brian, *Ruin Lust. Artists Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*. Londres: Tate Publishing, 2014.

Primera Parte

Libros ADDISON, Joseph, *Los Placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Tonia Raquejo (ed). Madrid: Visor, 1991.

LEACH, Neil, *Camouflage*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2006.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert, *Romanticism Against the Title of Modernity*. London: Duke University Press, 2002.

MARCHÁN FIZ, Simón, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.

MAUDSLAY, Alfred. P, *Biologia Centrali-Americana: Contributions to the Knowledge of the Fauna and Flora of Mexico and Central America*, 1ª edición 1902, [s.l]: University of Oklahoma Press, 1983.

- MAYER, Ralph; SHEEHAN, Steven, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. Nueva York: Viking, 1991.
- MAYOR, A.Hyatt, *The Bibiena Family*. Nueva York: H.Bitter and Company, 1945.
- NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (ed.), vol. IV. París: Gallimard, 1989.
- WILTON-ELY, John, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson, 1978.
- WITTOKOWER, Rudolf, *La escultura procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma. 1980.
- ZYMAN, Daniela, *et al. Jorge Otero-Pailos: The Ethics of Dust*. Nueva York: Walther König, Köln, 2010.
- Capítulos
- BENJAMIN, Walter, "Surrealism: The Last Snapshot of The European Intelligentsia, (1929)", en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz (ed. y trad.). Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. pp. 181-182.
- ELSEN, Abert E., "Notes on the Partial Figure" en *Artforum* 8, Noviembre 1969. [s.l]. pp. 58-63.
- FOSTER, Hal, "espacios anticuados" en *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, pp. 253-304.
- SIMMEL, Georg, "The Ruin" (1911) en *Georg Simmel, 1858-1918; a Collec-*

tion of Essays, with Translations and a Bibliography. Kurt H. Wolff (ed.), Columbus: Ohio State University Press, 1959. pp. 259-265.

Artículos

“Giovanni Battista Piranesi: The Skeletons: From the Grotteschi” en *Heilbrunn Timeline of Art History*. Disponible en: <http://www.metmuseum.org>.

ALCANTUD, Victoriano, ‘El “bajo materialismo” de George Bataille’ en *Laberinto* 19 (3er Cuatrimestre 2005). Impreso [s.l]. pp. 74–84.

BEAN, Jacob, "The Eighteenth century in Italy: Drawings from New York Collections, III" en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 29, no. 5, enero 1971. Nueva York, pp. 226-235.

BRITISH MUSEUM, “Alfred P. Maudslay (1850-1931)” en *Explore/Articles*. Disponible en: www.britishmuseum.org.

CLEERE, Eileen, “Dirty Pictures: John Ruskin, Modern Painters, and the Victorian Sanitation of Fine Art” en *Representations* 78, no. 1. [s.l] University of California Press 2002, pp. 116-139.

FALSER, Michael, “Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period” en *Transcultural Studies*, nº 2, 22 diciembre del 2011. Heidelberg: Heidelberg University. 2011 pp. 6–50.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo, “Patina, Painting, and Portentous Somethings” en *Representations* 78, nº1, primavera 2002. [s.l]: University California Press, pp. 140–144.

HABIB, André, “Reflexionando sobre las ruinas. Acerca de la filmografía de Bill Morrison” en *Cubacine*. Disponible en: <http://cubacine.cult.cu>.

HVISTENDAHL, Mara, “China’s Three Gorges Dam: An Environmental

Catastrophe” en *Scientific American*, 25 de marzo 2008. Disponible en: <http://www.scientificamerican.com>>.

McCOY, Richard, “The Ethics of Dust: A Conversation with Jorge Otero-Pailos” en *Art21 Magazine* | *Art21*, 15 de diciembre del 2009. Disponible en: <http://blog.art21.org>>.

POHL, Ethel, “Los Arquitectos de Papel (Paper Architects)” en *Plataforma de Arquitectura*, 15 de noviembre 2009. Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl>>.

RASKIN, Laura, “Jorge Otero-Pailos and the Ethics of Preservation” en *The Design Observer Group*, 18 de Enero 2011. Disponible en: <http://places.designobserver.com>>.

STARN, Randolph, “Three Ages of Patina in Painting” en *Representations*, vol 78, nº1, primavera 2002. [s.l.]: University of California Press, pp. 86-115.

THOMPSON, Wendy, “Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)” en *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponible en: www.metmuseum.org>.

WIENER, Victor, “Eighteenth-Century Italian Prints” en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 29, no. 5, enero de 1971. Nueva York, pp 203-225.

Catálogos

ELSEN, Abert E., *The Partial Figure in Modern Sculpture: From Rodin to 1969*. Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1969-70.

LUCKACHER, Brian, Joseph Gandy. *An Architectural Visionary in Georgian England*. Londres: Thames & Hudson. 2006

PINGEOT, Anne, (ed.), *Le corps en morceaux*. París: Réunion des musées nationaux: Ministère de la culture de la communication des grands travaux et

du bicentenaire, 1990.

ROBISON, Andrew, *Piranesi: Early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

SOANE'S MUSEUM, Sir John, *Visions of Ruin: Architectural Fantasies & Designs for Garden Follies*. London: Sir John Soane's Museum, 1999.

TUFTE, Edward R. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Conn: Graphics Pr, 2001.

Segunda Parte

Libros

ADAN, Elizabeth, "Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art." University of California, 2006. [Tesis no publicada]

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de L'espace*. 7th ed. París: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998. [ed. original 1958]

BOURGEOIS, Louise, *Destruction du père. Reconstruction du père*, Patrice Cotesin (ed.). París: Daniel LeLong, 2000. (BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*, Rafael Jackson y Pedro Navarro (trad.). Madrid: Síntesis, 2002.

FERNANDEZ QUESADA, Blanca, *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona 2004.

GORDON, Colin. "A Political History of American Inequality" en *Growing Apart*. Institute for Policy Studies. Disponible en: <<http://scalar.usc.edu>>.

GRIMES, Ronald, *Beginnings in Ritual Studies*. Columbia, SC: University of

- South Carolina Press, 1955.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HUBERT, Henri; MAUSS Marcel, *Sacrifice: Its Nature and Function*, W.D Halls (trad.) Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. Edición original 1961. Nueva York: Vintage, 1992.
- KERTZER, David I, *Ritual, Politics and Power*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1988.
- LEACH, Neil, *Camouflage*. Cambridge, Mass: Mit Press, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas, I. Lo crudo y lo cocido*, Juan Almela (trad.). México D.F: Fondo de Cultura Económica: 1968, novena reimprisión, 2013.
- LINCOLN, Bruce, *Discourse and the Construction of Society: Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classifications*. Oxford: University Press, 1989.
- LIPPARD, Lucy, *et al.*, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, 1973. Nueva York y Londres: Praeger Publishers, 1973. Segunda introducción con nueva introducción, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1997.
- MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge/ Nueva York: MIT Press, 1994.
- RAYMOND, Claire. *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*. Londres: Ashgate, 2010.

RIOS, Monica, y Carlos Labbe, (eds.) *Gordon Matta-Clark: Art Cards/Fichas de Arte*. Portland, ME: Sangria, 2014.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred, *Collage City*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1978.

SAINZ PEZONAGA, Aurelio. *Rupturas situacionistas. Superación del Arte y revolución Cultural*. Cienpozuolos. Madrid: Tierra de Nadie Ediciones, 2011.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Jack Flam (ed.). Berkeley: University of California Press, 1996.

TURNER, Victor, *et al. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Reprint edition. Nueva York: Aldine Transaction, 1995.

VAN GENNEP, Arnold. *Los Ritos de Paso*. Madrid: Antropología Alianza Editorial, 2008.

WAGNER, Anne M, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'keefe*. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.

WARK, Mckenzie, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. Londres; Nueva York: Verso, 2011.

Capítulos

BENJAMIN, Walter, "On the Concept of History", *Gesammelte Schriften I*, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main, 1974. Traducción al español extraída de: BENJAMIN, Walter. "Sobre el concepto de Historia", *Obra Completa*, Libro I, vol. 2, trad. Alfredo Brotons Munoz. Madrid: Abada, 2008, p. 310.

CROW, Thomas, "Alchemy and Antropology, 1962 to 1971" en *Gordon Matta Clark*, Corinne Diserens (ed.). Londres: Phaidon Press, 2003. pp. 22-37.

- KOZLOVSKY, Roy, "Adventure Playgrounds and Postwar Reconstruction" en *Designing Modern Childhoods: History, Space and the Material Culture of Children; An International Reader*, Marta Gutman y Ning de Coninck-Smith (eds.). New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2007.pp 1-35.
- KRAUSS, Rosalind E. "Francesca Woodman: Problem Sets." en *Bachelors*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999, pp. 161-178.
- KRAUSS, Rosalind. "Claude Cahun and Dora Maar: By Way of Introduction" en *Bachelors*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999, pp.1-50.
- LEACH, Edmund R, "Ritual" en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, David L Sills (ed.). Nueva York: The MacMillan Company and the Free Press, 1968, pp. 520-526.
- MOORE, Sally F, MYERHOFF, Barbara G. "Introduction: Secular Ritual: Forms and Meanings" en *Secular Ritual*. Amsterdam: Van Gorcum, 1977, pp. 3-24.
- RUBIN, Susan Suleiman "Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde" en *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Whitney Chadwick (ed.). Cambridge, Mass: The MIT Press, 1998, pp 128-154.
- SUNDELL, Margaret, "Vanishing Points. The Photography of Francesca Woodman" en *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From the Feminine*, Catherine de Zegher (ed.). Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996, pp. 435-439.
- TURNER, Victor. "Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality" en *Perfomance in Postmodern Culture*, Michael Benamou y Charles Caramello (eds.). Milwaukee: University of Wisconsin Center for Twenty Century Stuidies and Madison: Coda Press, 1977, pp. 33-35.

ZUESSE, Evan M, "Ritual" en *The Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade (ed.), Vol. 12. Nueva York: Marc Millan, 1987, pp 405-422.

Artículos "California Institute of the Arts Archival Collection" en *Online Archive of California (OAC)*. Disponible en: <<http://www.oac.cdlib.org>>.

ALLEN OF HURTWOOD, Lady. "Porque no utilizáis así nuestras zonas bombardeadas?" en *Picture Post*, vol 33, n.7, 16 de noviembre de 1946, pp. 26-29.

ATTLEE, James, "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier" en *Tate's Online Research Journal*, no. 7, primavera 2007. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/research>>.

BAKER, George, *et al.*, "Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell". *Art Journal* 62, nº 2, (1 de julio del 2003), Nueva York: College Art Association, pp. 53-67.

COX, Julian; KELLER, Coley, "A Band Apart: Ralph Eugene Meatyard and Francesca Woodman" en *De Young. Fine Arts Museum of San Francisco*, 2 de Agosto 2012. Disponible en: <<http://deyoung.famsf.org/blog>>.

DEBORD, Guy, "Introduction à une critique de la géographie urbaine" en *Les Lèvres Nues* no. 6, septiembre de 1955, reproducido en Gerard Berreby (ed.) *Documents relatifs à la fondation de l'international situationniste: 1948-1957*. París : Editions Allia, 1985, pp. 288-292.

FOUCAULT, Michel, "Des Espaces Autres", conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5 (Octubre de 1984), pp. 46-49.

FRANK, Peter. "The Ghost in the Pacific Time Machine: Chouinard Art

- Institute and the History of Art in Los Angeles” en *Bluecanvas Magazine*. Disponible en: <<http://www.bluecanvas.com/magazine>>.
- HERNANDEZ, Bob. “The Last Days of Chouinard Art Institute” en *The ARTree Community Arts Center*. Disponible en: <<http://theartree.org>>.
- HUNT, Richard P., “Expressway Vote Delayed by City. Final Decision is Postponed After 6-Hour Hearing” en *The New York Times*, 7 de Diciembre de 1962. Disponible en: <<http://query.nytimes.com>>.
- KRAUSS, Rosalind. “Notes on the Index: Seventies Art in America, *October*, Vol 3 (Primavera) y Vol. 4 (Otoño), 1977, pp 68-81 y pp.58-67, respectivamente.
- LA BELLE, Charles, “Robert Overby. UCLA Hammer Museum. Los Angeles” en *Frieze Magazine*, no 55, diciembre del 2000, p. 108.
- MATIN CHATELAIN, Phillipe. “The NYC That Never Was: Robert Moses’s Lower Manhattan Expressway (LOMEX)” en *Untapped Cities*, 11 Septiembre 2013. Disponible en: <<http://untappedcities.com>>.
- MORRIS, Robert, “Antiform” en *Artforum*, abril de 1968, pp. 33-35.
- OBRIST, Hans Ulrich, “Surrealist Roberto Matta Interviewed before His Death” en *Tate Magazine* #4, 1 de abril del 2003. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk>>.
- OBRIST, Hans Ulrich; MATTA, Roberto, “Testimonios Del Siglo” en *Atlantica: Revista de Arte y Pensamiento*, 34. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlantico de Arte Moderno, 2003. pp. 2-9.
- PAPACOSMA, Kate, “Robert Moses and the Modern City: Remaking the Metropolis; The Road to Recreation; Slum Clearance and the Superblock”, crítica de la exposición comisariada por Hilary Ballon, aparecida en *The Public*

Historian Vol.30, no. 1 (Febrero del 2008). [s.l]: University of California Press. pp. 146–49.

SANFORD, Ikeda, “Economic Development from a Jacobsian Perspective” ponencia presentada en Colloquium on Market Institutions and Economic Processes en New York University, 28 de Febrero, 2011. Disponible en: <<http://econ.as.nyu.edu>>.

TAXTER, Kelly. “Pattern & Decoration and Matters of Fact.” Nueva York. CCS Bard “03”. Disponible en: <<http://www.bard.edu>>.

WILLIAM DOMHOFF, G. “Why San Francisco Is (or Used to Be) Different: Progressive Activists and Neighborhoods Had a Big Impact” en *Who Rules America?*, Noviembre del 2011. Disponible en: <<http://www2.ucsc.edu>>.

Catálogos

BELLOCQ, EJ, *Storyville Portraits; Photographs from the New Orleans Red-Light District, circa 1912*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1970.

BORJA VILLEL, Manuel (ed.) *et al., Playgrounds. Reinventar la plaza*, Manuel Borja-Villel, (ed.). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia y Si-ruela, 2014.

BUCHLOH, Benjamin, *Francesca Woodman: Photographs 1975–1980*. Nueva York: Marian Goodman Gallery. 2004.

CELANT, Germano (ed.) *et al., When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*, Germano Celant (ed.) Milan: Fondazione Prada 2013.

CHANDES, Herve (ed.) *et al., Francesca Woodman*. Zurich/ París: Scalp/ Fondation Cartier pour l’art contemporaine, 1998.

DE DOMIZIO DURINI, Lucrezia; BEUYS, Joseph, *Beuys Voice*. Milan: Electa, Zürich: Kunsthaus, 2011.

- DISERENS, Corinne, *et al.*, *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM, Centro Julio Gonzalez 1993.
- HOFFMAN Jens (ed.) *et al.*, *When Attitudes Became Form Become Attitudes*. [s.l]: CCAC Wattis Institute for Contemporary Art, 2013.
- KELLER Corey (ed.) *et al.*, *Francesca Woodman*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art/D.A.P, 2011.
- KRAUSS, Rosalind; SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Francesca Woodman: Photographic Work*. Ann Grabhart (ed.). Wellesley, MA/ Nueva York: Wellesley College Museum Hunter College Art Gallery, 1986.
- LEBRERO STALS, Jose (ed.) *et al.*, *Toponimias: (8) ocho ideas del espacio*. Madrid: Fundación “La Caixa”, 1994.
- LEE, Pamela M. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, MA: Mit Press, 2001.
- MALSCH, Friedemann, (ed.), *Che Fare?: Arte Povera: The Historic Years*, Paul Aston (trad.). Heidelberg; London: Kehrer. 2010.
- OVERBY, Robert. *336 to 1. August 1973-July 1969*. Zurich: JRP/Ringier, 2013.
- RIMANELLI, David; MYERS, Terry R, *Robert Overby: About When*, Londres: Haunch of Venison, 2004.
- SHARP, Willoughby *et al.*, *Earth*. Ithaca: Andrew Dickson y Cornell University. 1970. También disponible en: <<http://museum.cornell.edu/earth-art-1969>>.
- SUSSMAN, Elisabeth (ed.) *et al.*, *Gordon Matta Clark: You Are the Measure*.

Nueva York: Whitney Museum of American Art/ New Haven: Yale University Press, 2007.

SZEEMANN, Harald, *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Process-Situations-Information*, Berne, Switzerland: Kunsthalle Berne, 1969. También disponible en: <<http://ubu.com>>.

TEJEDA, Isabel (ed.) *et al*, *Francesca Woodman: retrospectiva*. Murcia: Espacio AV, 2009.

TOWNSEND, Chris; WOODMAN, Francesca, *Francesca Woodman*, George Woodman (ed.). London: Phaidon, 2006.



Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura y Restauración.